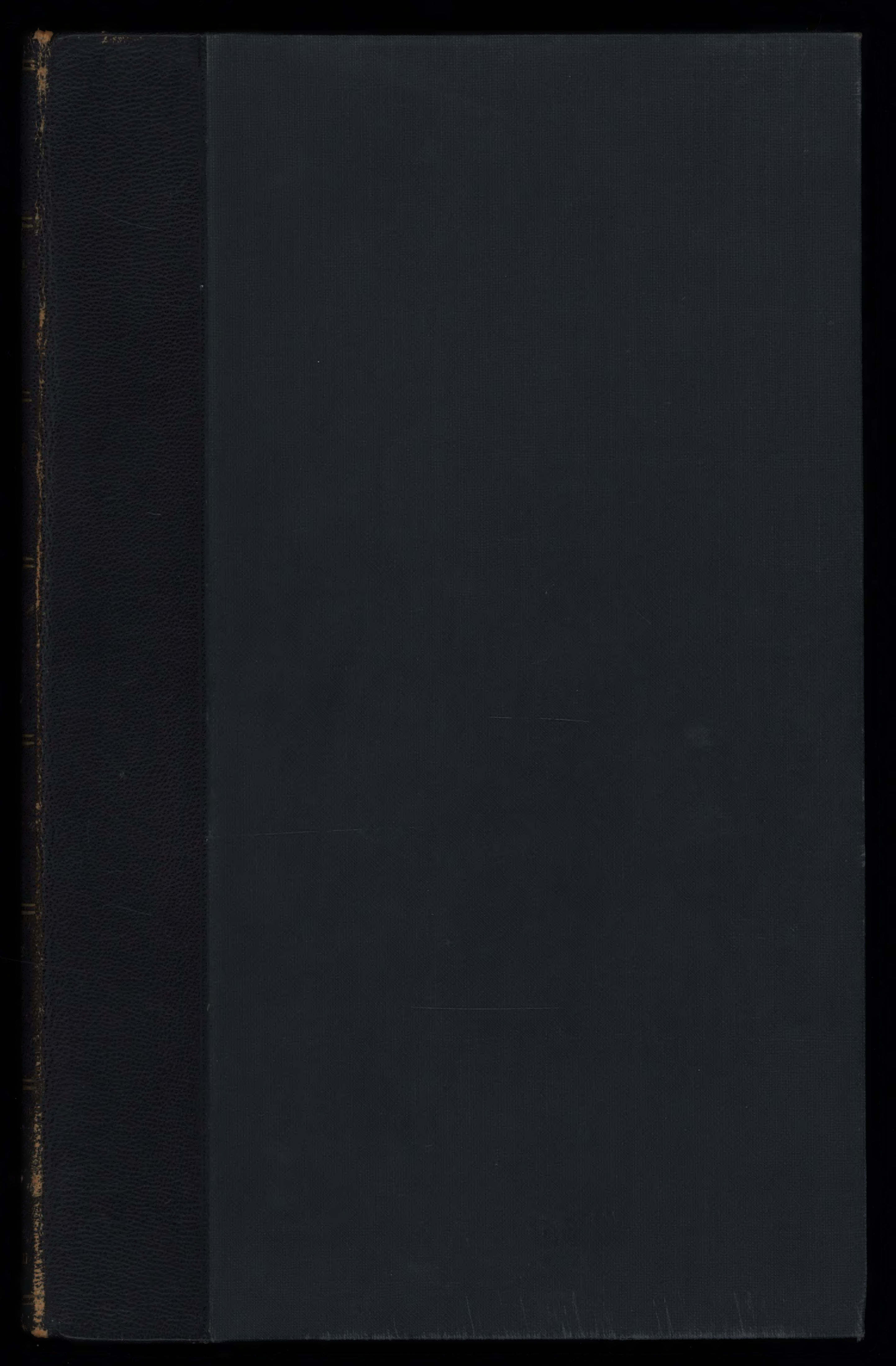
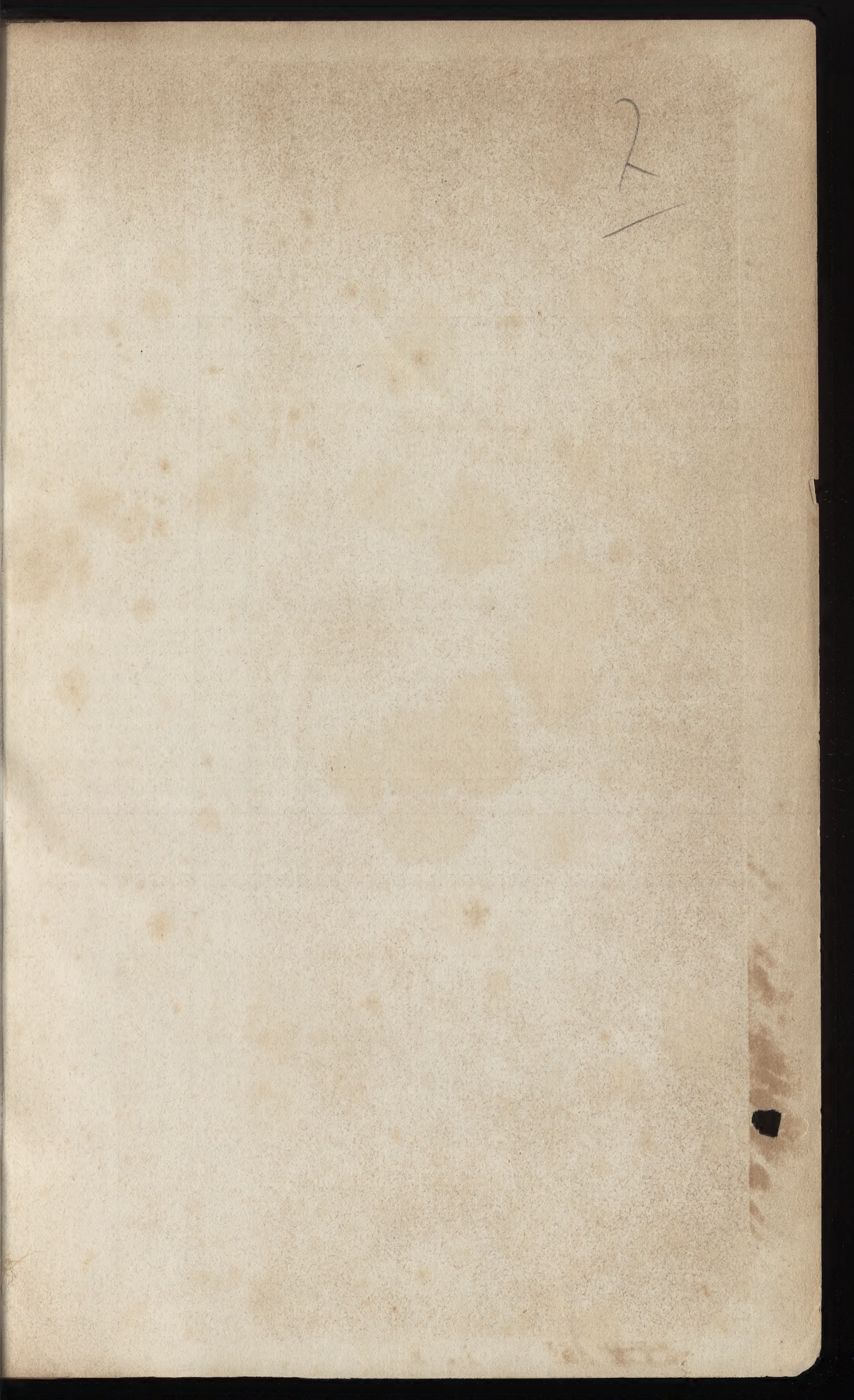




HERCULANUM

ET

POMPÉI

TOME IV

Typographie de H. Firmin Didot. — Mesnil (Eure).

HERCULANUM

ET

POMPÉI

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS

LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO

ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

H. ROUX AINÉ

Et accompagné d'un Texte explicatif par M. L. BARRÉ

PEINTURES, TROISIÈME SÉRIE

FIGURES ISOLÉES

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

M DCCC LXI

(1) PAH. I, 2, p. 136/137 20 luglio: Calamajo con inchiostro. Altre 13 pitture, che rappresentano diverse Muse. Trovate nel suddetto luogo. Queste pitture nel 1802, furono mandate a Parigi, in dono a Napoleone, e fu incaricato D. Franc. Carelli a presentargliele. Gli Ercolanesi le riportano nel tom. II, tav. 1 a IX

Sep 1755
Pomp
Apollo
now in Louvre
Villa di Giulia Felix
from II iv, 2
NW rm
Ht. 0.24 m

Helb. 187
RP. 25/6
Pd'E II, 1, p. 5
D. Maréchal II, 1
PAH. I, 1, p. 26
(20 juli 1755)
I, 2, p. 101 (1)
(N. 97)
Didot, 37
136 (2)
Schefold (WP) 53 (2)

D. Maréchal II, 1
Fiorelli 1865, I Monumenti, p. 19



P8

A d H V 2 P 5

(1) * "Apollo con manto ... corona d'alloro ..."

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

3e Série.

FIGURES ISOLÉES.

PLANCHE 1.

L'attitude de cet Apollon trouvé dans les fouilles de Civita, en 1755, est naturelle et bien sentie. Fatigué de chanter et de jouer de la lyre, ou se laissant aller peut-être à l'oisiveté qui engendre et qui nourrit la poésie :

> Carmina secessum scribentis et *otia* (1)....
> Studiis florentem ignobilis *oti* (2)....

ou bien encore donnant à son corps et à son esprit le repos que réclame l'étude, il est assis, et justifie ce mot bien connu du Philosophe : *Animus sedendo fit sapientior*. L'attitude que les artistes de l'antiquité ont donnée à chacune de leurs divinités paraît du reste avoir eu

(1) Ovide, *Trist.*, I, El. I, v. 41.

(2) Virgile, *Georg.*, IV, v. 564.

une raison et une signification particulières. Vesta, toujours assise, faisait allusion à la stabilité de la terre (1). Mercure, qui avait tant d'occupation, était sur pied quand on ne le représentait pas prenant haleine sur un rocher ou sur un tronc d'arbre (2). Il appartenait à la dignité et à la majesté du roi des dieux de se montrer assis sur un trône. Mars, le dieu des combats, était debout. Enfin Apollon lui-même était souvent debout, et quelquefois assis sur un trépied. Dans la peinture qui fait le sujet de cette planche, et sans doute pour l'une des raisons que nous avons données, il est assis sur un trône d'une structure non ordinaire. Les trônes se composaient le plus souvent d'un siége et d'un marchepied détachés l'un de l'autre. Celui-ci est fait d'une seule pièce, et le siége en est planté sur un large marchepied que l'on appelait κλισίον pour le distinguer de l'escabeau mobile nommé θρανίον (3); la forme toute particulière du dossier appartient peut-être au meuble connu sous le nom de κλίνη ἀμφίκελος (*clinè amphikélos*), qui avait un dossier des deux côtés. Apollon retient négligemment de sa main droite la cithare, dont il était l'inventeur, et que l'on n'a pas su distinguer de la lyre, dont l'invention était attribuée à Mercure. Une couronne de laurier ceint sa tête, sur laquelle il appuie la main gauche. Tout près de lui est un autre rameau de laurier. Cet arbuste dont Daphné

(1) Lipse, *de Vesta et Vest.*, ch. 3.

(2) Montfaucon, *A. E.*, tome I, c. 8, § 3.

(3) Hesychius. Le Scoliaste d'Aristophane, *in Plut.*, v. 545.

avait pris la forme pour se soustraire aux désirs d'Apollon, devait être cher à ce dieu qui le dépouillait de ses branches pour en orner son front, ce qui lui valut les dénominations de δαφναῖος, δαφνοφόρος, δαφνογηθὴς, δαφνίτης, *daphnaios*, *dapnophoros*, *dapnoghetès*, *daphnitès*. C'est aussi pour cette raison que le temple de Delphes était entièrement décoré de laurier. Des trois choses qui, suivant Anacréon, étaient consacrées à Apollon :

Ἱερὸν γάρ ἐστι Φοίβου
Κιθάρη, δάφνη, τρίπους τε (1),

la *cithare*, le *laurier* et le *trépied*, il ne manque à cette peinture que le trépied. Le laurier était aussi l'attribut des poëtes et des devins. Hésiode raconte que les Muses lui mirent dans les mains une branche de laurier, et qu'il fut poëte aussitôt. Il paraît aussi que dans les festins, les convives qui ne savaient pas jouer de la lyre, poëtes ou rhapsodes, ne pouvaient chanter qu'en tenant à la main une branche de myrte ou de laurier. Les devins donnaient le nom d'*Ithynterium* (2) au laurier qu'ils portaient à la main, et la vertu de cet arbuste était si bien reconnue, que ceux qui voulaient prédire l'avenir en mangeaient les feuilles, d'où on les appelait δαφνηφάγοι, *daphnephagi* (3). Ainsi, sans tenir compte de l'amour d'Apollon pour Daphné, à titre de poëte et de devin, il pouvait très-bien en avoir l'attribut principal ; une longue drape-

(1) Anacréon, *Ode* 64, H., *in Apoll.*
(2) Hesychius, in Ἰθυντήριον.
(3) Lycophron, v. 6, et son scoliaste.

rie verte lui descend des épaules le long du dos, et lui couvre les jambes et une partie du côté droit; le reste du corps est nu. C'est ainsi qu'il est représenté dans les médailles des Colophoniens et des Tralliens décrites dans Patin et dans Spanheim (1). Ses pieds sont chaussés de sandales. Cette particularité aurait pu porter à croire que notre figure représente un Apollon *sandaliarius* qui avait un temple à Rome dans un quartier nommé *vicus sandaliarius*. Mais comme cette peinture a été trouvée dans le lieu qui contenait aussi les Muses, et que cette circonstance ainsi que la similitude du genre ont fait penser que ces neuf tableaux appartenaient à une seule et même collection, on a mieux aimé y voir un Apollon *Musagète* ou *conducteur des Muses*. Cette qualification, qui a d'ailleurs été donnée aussi à Hercule (2), appartenait de droit à Apollon, soit parce que ce dieu dirigeait et réglait l'harmonie du chœur des Muses (3), soit encore parce que, suivant une tradition antique, Osiris avait confié à Apollon la direction et la garde de neuf jeunes filles qui, pendant le cours de ses expéditions guerrières, le charmaient par l'harmonie de leurs voix et les accords de leurs instruments (4).

PLANCHE 2.

Pourquoi l'auteur de ce tableau n'a-t-il pas écrit au-

(1) Cuperus, *in Harpocr.*

(2) Eumène, *in Orat. pro schol. instaur.;* Plutarque, *Qu. Rom.*, 59, p. 278.

(3) Pausanias, V, 18.

(4) Diodore, liv. I, 18; Strabon, X, p. 468; Plutarque, *Symp.*, IX, 13; Orphée, *dans les Hymnes.*

Helb 889 Rein. 155/1
Louvre
Rosa II, 4, 3 - Julia Felix

see note from PAH I, 2, p. 136/7

PEINTURES.
Malerei.



A. d'H. V. 2. P. 53.

URANIE.
Urania.

Sep 1755

P. 12

Villa di Julia Felix

0.27 m

Helb. 889

RP. 135/1

Pd'E. II, 8, p. 53

D. Maréchal II

gal. myth. 23

Heroen II, 89

Denkm. d. a. K. II, 58, 740

A. Maiuri

(1955)

F.A.H. I, 2, 2

I, 2, p. 101

D. Maréchal II, 53

Fiorelli, PdScS, 1865, I Monumenti, p 11, No. 5

dessous le nom de la Muse qu'il a voulu représenter, comme on l'a fait pour les autres Muses comprises dans cette collection? La réponse qui se présente le plus naturellement, c'est que le peintre aurait cru faire tort aux connaissances et à la perspicacité de son public, s'il avait désigné autrement que par ses attributs la *Muse de l'astronomie*. Cependant on peut expliquer d'une autre manière cette exception à la règle qui a été suivie pour les sept autres Muses. Les anciens écrivaient quelquefois leurs inscriptions avec des symboles. Cicéron (1), par exemple, fit sculpter sur un vase qu'il dédia aux dieux un pois chiche en relief à la suite de son prénom et de son nom *Marcus Tullius*. Le ciel, chez les Grecs, s'appelait οὐρανός (*ouranos*, de ὅρος, *limite*, et de ἄνω, *en haut*) (2). Il serait donc possible que l'artiste au pinceau duquel nous devons cette Muse eût voulu donner une preuve de la subtilité de son esprit en nommant *Uranie* par le ciel, *ouranos*, qu'elle tient dans sa main. Cette explication ne serait pas dénuée de fondement si la sphère avait été peinte en forme d'inscription au-dessous de la figure. Dans tous les cas, elle donnerait à penser que le peintre était Grec, ou bien encore que le peuple d'Herculanum, qui devait son origine à la Grèce, en avait retenu la langue et sans doute les mœurs. La tunique d'Uranie est jaune, son manteau est bleu clair. Elle montre de la main droite avec une verge une sphère qu'elle tient dans

(1) Plutarque, *Apophth.*, p. 204. (2) Aristote, *du Monde*.

la main gauche, et dont elle fait sans doute la description. Elle est assise sur un siége que l'on appellerait *hémicycle*, si ce nom ne paraissait s'appliquer plus particulièrement aux *lits tricliniaires* connus sous le nom de *sigma* (1), et à un édifice demi-circulaire où étaient disposés des siéges pour la conversation (2). Ce siége serait plutôt un de ceux que les Romains appelaient *lecticulæ lucubratoriæ*, et qui servaient à la fois pour l'étude et pour le repos (2). Uranie devait, en raison de la science à laquelle elle préside, connaître les fatigues de la méditation; elle sera placée très-convenablement dans une *lecticula lucubratoria*. Cette Muse a toujours présidé au mouvement et à l'harmonie des corps célestes.

Οὐρανίη πόλον εὗρε, καὶ οὐρανίων χόρον ἄστρων (4).

Nous ferons observer ici, en passant, que le mot πόλος, *polos*, chez les Grecs, fut employé originairement pour désigner le circuit d'une chose quelconque; qu'on s'en servit plus tard pour nommer le mouvement du ciel ou le ciel lui-même; et que les peuples modernes l'ont enfin appliqué aux extrémités de l'axe de la sphère céleste (5). L'invention de l'astronomie a été attribuée aussi à *Vénus céleste* ou *Astarté*, qui paraît être la même qu'Uranie (6). Parmi les peuples de l'antiquité les Chaldéens, les Baby-

(1) Pollux, VI, sec. 9.
(2) Cicéron, *de Amicit.*, ch. 1.
(3) Suétone, *Vie d'Auguste*, ch. 78.
(4) Épigramme de l'Anthologie.
(5) Aristoph., *les Oiseaux*, v. 179 et s., et son scoliaste.
(6) Panvinio, *de Lud. Circ.*, II, 19, v. *Uranie*.

loniens, les Égyptiens (1) et les Éthiopiens (2), se sont disputé la gloire d'avoir fait les premières observations astronomiques. Orphée, Hercule et Atlas, roi de la Mauritanie, qui, si nous en croyons Eupolème dans Eusèbe (3), Origène (4) et saint Augustin (5), aurait été Énoch le patriarche, paraissent avoir cultivé l'étude de l'astronomie. Homère et Hésiode qui exposent dans leurs poëmes les principes de cette science, donnent à quelques constellations, entre autres aux Pléiades et à Arcturus, les mêmes noms qui leur sont donnés dans le livre de Job, et il est assez curieux d'apprendre que Vossius (6) est parti de là pour affirmer que ces noms employés simultanément dans les poëtes païens et dans le livre de Job, ont été trouvés par Adam lui-même.

Les mots *astronomie* et *astrologie* paraissent avoir été consacrés indistinctement par les premiers Grecs à la science du mouvement des corps célestes, mais lorsque les Égyptiens ou plutôt les Chaldéens (l'astrologie portait le nom de Χαλδαϊκή, *Chaldaïque*) eurent introduit en Grèce l'art de prédire l'avenir par l'observation du mouvement des astres, les mots astronomie et astrologie eurent chacun leur signification particulière (7).

Quant aux idées qu'avaient les anciens, tant de la

(1) Hérodote, II, 109; Diodore, I, 50 et 69; Cicéron, *de Div. lib.* 1, *in pr.;* Scaliger, p. 26; Vossius, *de Nat. art.*, liv. III, ch. 30.

(2) Lucien, *de Astrolog.*

(3) P. E., IX, 17.

(4) Homél. 28, *in Num.*

(5) *De Civit. Dei*, XVIII, 38.

(6) *De Theol. Gent.*, II, ch. 35.

(7) Simplicius, *de Phys. Auscult.*, Eupolème dans Eusèbe, *P. E.*, 17.

forme de la terre que du système planétaire, et à l'invention des globes célestes et terrestres et des cartes géographiques, nous renvoyons à *le Antichità di Ercolano*, t. II, p. 49, 50, 51 et 52, et nous indiquons en note (1) les diverses sources où les académiciens de Naples ont puisé pour motiver leurs assertions.

in my copy, other pages

La verge qu'Uranie tient de la main droite était connue chez les Romains sous le nom de *radius*.

Descripsit radio *totum qui gentibus orbem* (2).

On voit des figures d'Uranie à peu près semblables à celle qui fait le sujet de cette peinture, dans la médaille de Pomponius, dans le marbre de l'apothéose d'Homère, dans le sarcophage de la villa Mattei, et dans une médaille des Samiens.

PLANCHE 3.

Jusqu'à la découverte de cette peinture et des sept autres appartenant à la même collection, les antiquaires et les archéologues les plus recommandables (3) étaient

(1) Pline, II, 8, t. I, p. 126; II, 64; Plutarq., *de Plac. Philos.*, II, 12; III, 10; Diodore, IV, 27; Wesseling dans Diodore, III, 60, n. 12; Saumaise, *Ex. Pl. in sol.*, pag. 578; Cicéron, I, *Tuscul.*; Ovide, *Fast.* VI, v. 268 et suiv.; Claudien, *Ep. in sph. arch.*; Hérodote, IV, 56; Mela, 1; Strabon, I, p. 7, 62; II, p. 94, 112, 113 et 116; Cicéron, *Somn. Scip.*; Macrobe, *Somn. Scip.*, II, 9; Athénée, XI, p. 489; Laerce, *in Anaxim.*, *in Theoph.*; Varron, *de R. R.*, I, 2; Properce, IV, el. 3; Vossius, *de Nat. art.*, II, § 7.

(2) Virgile, *Ecl.* III, v. 40.

(3) Montfaucon, *A. E.*, t. I, liv. 3, ch. 5.; Cuperus, Schott, Avercampi, Gronovius, *Thesaurus*, tom. I, pl. C; tome II, pl. XXI; Spon, *Misc.*, *E. A.*, sect. II, art. IX.

see note from PAH I, 2, p. 136/7 (planche 1)

PEINTURES.

Pitture.

3.



A. d'H. T. 2. P. 13.

CLIO.

Clio.

Pomp.
in Louvre P. 5
[illegible]
from II, 4, 3
[illegible]

Helb. 859
RP. 155/5

Ht. 0.26 m.

[illegible] II, 2

Pd'E I, 2, p. 13

D-Marechal II, 5

[illegible] 5

A. Maiuri
[illegible] Rath
[illegible]
[illegible]
Rivista [illegible]
[illegible]
(1955)

PAH. I, [illegible]
([illegible])
I, 2, p. 101
([illegible])

Millin, Gal. myth.,
22, 65
Hirt, [illegible]
[illegible],
11, 89
Denk. d. ant. Kunst
II, p. 58
D-Marechal II, 5
Fiorelli, GdScP,
1865, I Monu-
ment. p 17.
No 5

fort embarrassés pour distinguer avec certitude les Muses l'une de l'autre. Les textes des auteurs de l'antiquité sur lesquels ils s'appuyaient ne s'accordaient pas entre eux, et les monuments antiques étaient dépourvus d'inscriptions qui pussent dissiper les doutes. Aussi, tout en abandonnant aux connaisseurs l'appréciation du mérite de ces peintures, pour le dessin, les attitudes, le coloris, etc., nous appellerons l'attention générale sur les inscriptions et les symboles qui accompagnent chaque Muse. La première dans l'énumération qui en est faite par Hésiode, est Clio.

Κλείω τ' Εὐτέρπη τε, Θάλεια τε, Μελπομένη τε,
Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène,
Τερψιχόρη τ', Ἐρατώ τε, Πολυμνία τ', Οὐρανίη τε,
Terpsichore, Érato, Polymnie, Uranie,
Καλλιόπη τε (1).
Calliope.

Quelques auteurs n'en ont reconnu que huit, d'autres sept, cinq, quatre, trois, et même deux (2). Le nombre neuf est pourtant celui qui a obtenu le plus de faveur (3), et voici les versions différentes qui ont été proposées pour expliquer ce nombre. Selon saint Augustin, qui ne fait d'ailleurs que rapporter l'opinion de Varron, il n'y a eu d'abord que trois Muses, qui étaient la personnification des trois manières différentes d'obtenir le son : par la voix, par le souffle dans les instruments à vent, et par la percussion avec des cistres, des cymbales, etc. Les habitants de Sicyone chargèrent trois artistes de faire chacun les sta-

(1) Θεογ. v. 77.
(2) Servius, *Æn.*, I, 12; Arnobe, liv. III; Fornutus, chap. 14.
(3) Diodore, IV, 7.

tues des trois Muses, et ils furent si contents de la manière dont les trois sculpteurs s'étaient acquittés de leur tâche, qu'ils placèrent dans le temple d'Apollon les neuf statues, à chacune desquelles Hésiode appliqua le nom qu'elles ont conservé jusqu'à aujourd'hui (1). L'explication donnée par Pausanias (2) est assez conforme à la précédente. Il admet l'existence de trois Muses primitives, adorées sur le mont Hélicon, sous les noms de *Mélété*, la Méditation, *Mnémé,* la Mémoire, et *Aédé,* le Chant. Et, toutes trois ayant été représentées par trois sculpteurs, Céphisodote, Strongylon et Olympiosthène, leur nombre se trouva porté à neuf. Mais Plutarque (3) prétend que les anciens, qui reconnurent d'abord trois Muses, dans lesquelles ils personnifiaient la science générale, sous les noms de la *Philosophie,* de l'*Éloquence* et des *Mathématiques,* furent amenés progressivement à subdiviser en plusieurs parties chacune de ces trois sciences, et qu'au temps d'Hésiode ils en avaient élevé le nombre jusqu'à neuf. L'auteur de la Théogonie a voulu donner du nombre des Muses une explication plus poétique, et partant moins naturelle. Jupiter et Mnémosyne, à qui les Muses devaient le jour, auraient employé *neuf* nuits à les engendrer :

Ἐννέα γὰρ οἱ νύκτας ἐμίσγετο μητιέτα Ζεύς.

Enfin, si l'on en croit Clément d'Alexandrie (4), Mégaclès, fils de Macarée, roi de Lesbos, acheta neuf esclaves qui

(1) Servius, *Ecl.*, VII, 21.
(2) IX, 29.
(3) IX; *Symp.*, 14.
(4) Προτ., p. 19.

devaient, par les charmes de la musique, apaiser l'humeur bilieuse de son père et mettre un terme aux querelles fréquentes qu'il avait avec son épouse. Ces sœurs, filles savantes et vertueuses, furent adorées comme des divinités sous le nom de Muses. L'on a prétendu aussi que l'on avait créé autant de Muses qu'il y avait de lettres dans le nom de Mnémosyne leur mère.

Clio, qui fait le sujet de cette planche, est assise sur un siége d'une forme assez singulière (1). Elle a sur la tête une couronne de laurier qui, avec le serpolet, la rose et la violette, se partageait les faveurs des Muses (2). Sa robe est pourpre; et son manteau, d'un rouge brun, à bordure bleu clair, un peu altérée par le temps. Des bracelets et des pendants en or ornent ses bras et ses oreilles. On s'est demandé, à ce sujet, si de pareils ornements pouvaient convenir aux Muses, qui, à cause de leur virginité, de leurs occupations sérieuses et de leur modestie, devaient dédaigner le luxe des bijoux. Ne se faisaient-elles pas une gloire de résister aux traits de l'Amour? et ne refusaient-elles pas de se soumettre à l'empire de Vénus? Une gracieuse épigramme, attribuée à Platon par Diogène Laërce, nous atteste leur vertueux dédain pour la déesse de la beauté et pour son fils :

Ἁ Κύπρις Μουσαῖσι· Κοράσια, τὰν Ἀφροδίταν
Τιμᾶτ', ἢ τὸν Ἔρον ὔμμιν ἐφοπλίσομαι.

(1) Chimentelli, *de Hon. Bisell.* Dans cet ouvrage, Peintures, 3[e] série, pl. II.

(2) Théocrite, *Ep.* I.

Χ' αἱ Μοῦσαι ποτὶ Κύπριν· Ἄρει τὰ στωμύλα ταῦτα·
Ἡμῖν δ' οὐ πέταται τοῦτο τὸ παιδάριον (1).

« Vénus dit aux Muses : Jeunes filles, honorez Vénus, ou j'arme l'Amour « contre vous. Elles répondirent : Conte ces balivernes à Mars; cet enfant ne « vole pas vers nous. »

Dans le dialogue de Vénus et de Cupidon, Lucien fait avouer à l'Amour qu'il ne peut s'insinuer dans le cœur des Muses. Cependant, comme on ne saurait concilier cette vertu et cette virginité prétendues des neuf Muses avec les traditions de la Fable qui les fait toutes mères : Clio, d'Hyacinthe; Euterpe, de Rhésus; Thalie, des Corybantes; Melpomène, des Sirènes; Calliope, d'Orphée; Érato, de Thamyris; Polymnie, de Triptolème; Terpsichore, de Linus; Uranie, d'Hyménée (2), on ne doit pas s'étonner que l'artiste se soit permis de parer Clio de colliers et de pendants d'oreilles. Elle a dans sa main gauche un rouleau à demi développé qu'elle semble lire et sur lequel sont écrits ces mots grecs : ΚΛΕΙΩ· ΙCΤΟΡΙΑΝ. La différence qui se trouve entre les cas de ces deux mots, dont l'un est au nominatif et l'autre à l'accusatif, se trouvera expliquée, si l'on y intercale le mot εὗρε (*inventa*), qui est sous-entendu. C'est ainsi qu'à Rome les marchands de comestibles criaient leurs marchandises à l'accusatif : *Quidam in portu caricas Cauno advectas vendens* CAUNEAS *clamabat* (3). L'étymologie du mot Κλείω est trop fa-

(1) *Anthologia*, lib. 1.

(2) Apollodore, I, 3; Barnes sur Euripide, *in Rhœs*, v. 351; Nonnus, *Dionys.*, XXXIII, 67.

(3) Cicéron, *de Div.*, II, 40.

cile à trouver pour qu'elle puisse être un sujet de contestation. Il est bien évident que la Muse de l'histoire pouvait avoir emprunté son nom à la gloire, κλέος. N'est-ce pas Clio qui se charge de transmettre à la postérité, κλεῖα, les actions illustres?

Clio secla retro memorat sermone soluto (1),
Clio gesta canens transactis tempora reddit (2).

Au volume que Clio tient dans sa main, comme à chacun de ceux qui sont renfermés dans la boîte, est attaché un petit morceau de papier ou de parchemin qui servait peut-être à fermer le volume et empêcher qu'il ne se déroulât. Il est plus probable cependant que ces petites bandes étaient destinées à recevoir les titres des ouvrages et les noms des auteurs, et à servir d'indication pour les recherches. Les anciens avaient adopté ce moyen pour reconnaître le nom, l'âge et la qualité de leurs vins. On apporta, dit Pétrone dans son Satyricon (3), des amphores de verre, enduites de plâtre et fermées hermétiquement, et à leurs goulots étaient attachées des étiquettes sur lesquelles on lisait *Falerne Opimien de cent ans*.

La boîte où sont renfermés les rouleaux portait, chez les Romains, le nom de *capsula*, et celui de *scrinium*. Les bibliothèques se composaient d'un certain nombre de boîtes pareilles, où les rouleaux étaient ainsi rangés perpendiculairement. Catulle s'excuse envers Mallius de

(1) Petronius Afranius, *Elogia*.
(2) Ausone, *Idyll.*, XX.
(3) Cap. 34.

ne lui avoir pas envoyé les vers qu'il lui a promis, sur ce qu'il n'a pas ses livres avec lui, et qu'il n'a emporté qu'une de ses nombreuses *capsulæ* :

Huc una e multis *capsula* me sequitur.

La *capsula* que l'on voit ici a un couvercle qui tient sans doute par une charnière, et qui se ferme sur le devant peut-être avec une clef.

PLANCHE 4.

Le nom de cette Muse et celui de l'art auquel elle préside sont écrits à ses pieds : ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ· ΤΡΑΓΩΔΙΑΝ.

Melpomène était la Muse de la tragédie. Cependant, quoique son nom même (μέλπω, *melpô,* je chante, μένη, *ménè*, les fureurs), parût ne devoir laisser aucun doute à ce sujet, plusieurs monuments de l'antiquité s'accordaient à ranger cet art dans les attributions d'Euterpe (1) et de Terpsichore (2); et c'est ici le cas de fixer l'attention sur la clarté que cette collection des Muses jette dans l'étude de la mythologie.

Melpomène s'unit au fleuve Achéloüs et donna le jour aux Sirènes (3), qu'elle doua de cette voix enchanteresse qui lui avait valu le nom de *Chanteuse* (4). Poussées par

(1) Épigramme de l'Anthologie.
(2) Plutarque, *Symp.*, IX, 14.
(3) Hyginus, *Fab.*, 141.
(4) Diodore, IV, 7; et Fornutus, ch. 14.

See note from TAH I, 2, p. 136/7 (planche I)

PEINTURES.

Malerei.

3me Série. 4.



H. Roux aîné. A. d'H. V. 2. P. 25.

6 Pouces.

MELPOMENA.

Melpomene.

Scop. 1755

Pomp

with mask of Tragedy

P. 9

... in house V., di J. Felix from II, IV, 3 NW rm.

Hel. 871

RP. 153/2

Ht. 0.36 m.

T.A.H. I, 2, p. 25

Millin gal. myth. 22, 67

Hirt Götter und ... II, 87

Denkm. d. a. K. II, 58, 740

Dehefold (WP) 53

T. ... II, 4

D. Marechal II, ...

T.A.H. I, 2, p. ... (... 1755)

I, 2, p. 101 (no. 97)

A. Maiuri

Nascita e Ratto ... "... ...",

rivista "Napoli" ...

(1955)

Fiorelli, G. d. S. P. 1865, I Monumenti, p. 17, no 5

l'orgueil, auquel les dieux eux-mêmes n'étaient pas étrangers, les Sirènes (1) défièrent les Muses, et leur mère elle-même. Le succès ne couronna pas leur audace, et, vaincues par Melpomène, elles furent dépouillées de leurs ailes, dont les Muses se décorèrent en signe de victoire (2). Plusieurs monuments de l'art antique (3) nous ont transmis des Melpomènes avec des ailes sur la tête.

Celle-ci est coiffée avec une simplicité remarquable. Ses cheveux sont enfermés dans un voile retenu par une bandelette et une couronne de laurier. Les acteurs tragiques, quand ils jouaient des rôles de femme, adoptaient pour coiffure les *tiaræ*, les *calyptræ*, les *paracalyptræ* et les *mitræ* (4). L'ajustement de la coiffure de notre Melpomène se rapporte à l'une de ces dénominations.

Une robe bleue, à manches courtes, qui est sans doute une *tunica talaris* ou un *syrma* (de σύρω, *traîner*) (5), lui descend jusqu'aux pieds. Elle a par dessus une tunique courte et sans manches, d'un rouge clair. Enfin, un manteau bleu lui couvre le dos et les épaules, et vient s'attacher autour de sa taille. Dans sa main gauche est un masque assez conforme à la description que les auteurs anciens ont faite des masques tragiques. Les acteurs tragiques, dit Lucien, ont sur la figure un masque qui s'élève

(1) Servius, *Georg.*, I. 8.; Apollonius, *Argon.*, IV, 896.

(2) Pausanias, IX, 34, Étienne, in Ἄπτερα.

(3) Spon, *Misc.*, p. 46.

(4) Pollux, IV, 116; Scaliger, *Poet.*, I, 12.

(5) Lucien, *J. Trag.*; Pollux, VII, § 670; IV, § 118.

et dépasse leur tête (1). Cet exhaussement avait ordinairement la forne d'un Λ, *lambda* (2). Il paraît aussi que les anciens désignaient le masque tragique par le nom particulier de *superficies* (3). Notre Melpomène s'appuie de la main droite sur une massue. Cet attribut, qui se retrouve d'ailleurs dans d'autres figures de Melpomène (4), est assez difficile à expliquer. On a cherché d'abord s'il n'existait pas quelque rapport entre Hercule et Melpomène en particulier, ou les neuf Muses en général. L'on a trouvé qu'Alcide avait été appelé Musagète ou conducteur des Muses; que dans plusieurs monuments antiques (5) on le voit mêlé à la chaste troupe des neuf Sœurs, et que les actions d'Hercule furent le sujet de plusieurs compositions tragiques. Cependant le rapport que l'on veut établir entre Hercule et la Muse de la tragédie perd de sa vraisemblance lorsqu'on sait que Bacchus était le dieu tutélaire des acteurs tragiques, et que les histrions étaient appelés : οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, *les artistes de Bacchus* (6); ce qui explique l'intention d'Aristophane, qui, dans sa comédie des *Grenouilles*, établit ce dieu juge entre les deux poëtes tragiques Eschyle et Euripide. Il vaut mieux dire que la massue, qui fut l'arme primitive dont se servit le courage, indique, dans les mains de Melpomène, les actions des héros que cette Muse se chargeait de célébrer.

(1) Lucien, *de Saltat.*
(2) Pollux, IV, 133.
(3) Kuhnius.
(4) Spon, *Misc.*, p. 44, 46. V. aussi les médailles de Pomponius Musa.
(5) V. le sarcophage de la villa Mattei.
(6) Aulu-Gelle, XX, 3.

Il se pourrait encore que les artistes aient fait comme les écrivains anciens (1) qui ne distinguaient pas entre la massue et le sceptre, et qu'ils aient confondu ces deux attributs. Alors la massue voudrait dire ici que Melpomène ne chante que les actions des rois. Cette explication serait d'autant plus fondée que la Muse de la tragédie est armée indifféremment du sceptre ou de la massue (2).

Les commencements de la tragédie antique sont enveloppés de ténèbres, c'est dire qu'elle date des temps les plus reculés. Bacchus et Melpomène ont eu l'honneur de s'en voir attribuer l'invention ; et on a prétendu en trouver des traces dans les poëmes d'Homère et dans le livre de Job. Ce qui paraît plus certain, c'est que Thespis compliqua la scène primitive, qui ne se composait que du chœur, et qu'il y introduisit un histrion. Après Thespis vint Eschyle, qui habilla la pauvre tragédie, déguisa ses haillons sous la robe traînante, la chaussa du cothurne, et cacha sa pudeur et sa timidité de débutante sous les traits du masque tragique. Soit que le grand Eschyle, trop peu confiant dans son génie, ne se sentît pas la force de tenir dans sa main les fils nombreux d'une intrigue compliquée, soit que la tragédie naissante n'eût pas encore façonné à son genreune quantité suffisante d'histrions, il ne fit monter sur les tréteaux que deux personnages. Sophocle fut plus hardi, et en ajouta un troisième (3). Si les

(1) Henri Estienne, in Σκῆπτρον; Pindare, *Ol.* VII, v. 51 ; Homère, *Il.*, α', v. 234 et suiv.

(2) Spon, *loc. cit.*

(3) Philostrate, *Apoll. Tyan.*, VI, 6; Vossius, *Instit. Poet*, II, 11 et 12.

acteurs tragiques devaient être considérés en raison des personnages qu'ils créent et qu'ils font mouvoir, combien l'art moderne serait en droit de jeter un regard de mépris sur l'art antique ; mais aujourd'hui l'on est généralement trop éclairé et trop juste pour ne pas reconnaître le génie de deux hommes qui, avec de si faibles moyens, se sont élevés à ce que le drame a de plus intéressant, de plus vrai et de plus sublime. A Rome, la tragédie jeta une lueur bien faible, qui pâlit et s'éclipsa devant l'éclat plus soutenu que Plaute et Térence donnèrent à la comédie. Il paraît que ses premiers pas furent guidés par Livius Andronicus, et puis, avec quelque succès, par Ovide et Varus. Le *Thyeste* de ce dernier est d'autant plus regretté que Servius nous raconte à ce sujet une anecdote qui ne manque pas d'intérêt. Virgile était très-assidu auprès de la femme de Varus, qui s'occupait de l'étude des belles-lettres, et pour lui témoigner sa reconnaissance des faveurs qu'elle lui avait accordées, il écrivit à son intention une tragédie dont il lui donna le manuscrit. Cette dame romaine, qui, malgré son infidélité, tenait à l'estime de son mari, lui communiqua la tragédie de Virgile et s'en déclara l'auteur. Varus, persuadé qu'il pouvait, en sa qualité de mari, s'approprier le bien de sa femme, publia l'ouvrage sous son nom (1).

(1) Servius, *Ecl.* III, 20.

PEINTURES

Malerei



THALIE

Thalia

P.A.H. I, 1, p. 26 (20 juli 1755)

D-Maréchal II, 9

PLANCHE 5.

L'inscription ΘΑΛΕΙΑ . ΚΩΜΩΔΙΑΝ, qui est au-dessous de cette Muse, nous révèle son nom et celui de l'art auquel elle préside. Thalie, à qui l'on attribuait l'invention de la comédie, avait été ainsi nommée du mot grec θάλλειν, *fleurir,* parce que, selon Diodore (1), ceux qui étaient célébrés par les poëtes florissaient longtemps ; mais l'étymologie du nom de cette Muse s'explique d'une manière bien plus naturelle, si l'on admet, avec le scoliaste d'Apollonius (2), que Thalie présidait aussi à la culture des champs. D'ailleurs, la comédie, κωμωδία (de ᾠδή, chant, et κωμή, bourg) semble devoir son origine aux fêtes et aux chansons qui égayaient les travaux de la campagne (3). Et l'on comprend alors sans peine que la Muse sous la protection de laquelle on a placé la comédie eût quelque rapport avec la culture des champs. Plusieurs auteurs de l'antiquité ont cependant refusé de donner à cet art une origine aussi simple et aussi commune. Le plus grand nombre, plein de vénération pour le Poëte grec, a voulu trouver dans son Iliade les principes de la tragédie, et dans son Odyssée un essai dans le genre comique (4). Aristote lui-même croit qu'Homère a donné le modèle du genre dans le poëme en vers

(1) IV, 7 ; Fornutus, ch. 14 ; Plutarque, *Symp.*, IX, 14.
(2) III, v. 1.
(3) Horace, II, *Epist.* I ; Athénée, II, p. 40.
(4) Donatus, *Proleg. in Terent.*

ïambiques, connu sous le titre de *Margitès* (1), qui a d'ailleurs été attribué à d'autres qu'à lui (2). Ces idées étaient si généralement répandues que, sur le marbre de l'*Apothéose d'Homère*, la Tragédie et la Comédie figurent comme filles du chantre d'Achille. Parmi les inventeurs de la comédie, on a nommé encore Susarion, Mullus et Magnès (3), Phormus, Épicharme et Cratès (4). Ne serait-on pas plus près de la vérité en privant la naissance de la comédie du patronage de noms historiques et en disant qu'après avoir eu, comme toutes les grandes choses, un commencement tout à fait obscur, elle a grandi petit à petit pour s'élever à la hauteur où l'ont portée Ménandre et Aristophane chez les Grecs, Plaute et Térence chez les Romains, et Molière chez les Français?

Notre Muse est caractérisée par le masque comique, qu'elle porte de la main gauche, et qui semble convenir à un rôle de vieux esclave que l'on retrouve dans toutes les comédies anciennes. Ce personnage, appelé ἡγεμών, était un des principaux de la pièce. Il guidait par ses conseils son jeune maître, et tenait en main tous les fils de l'intrigue. « Il était toujours vieux, et sa large face, entourée de « cheveux fauves en forme de couronne, montrait, sous « un front ridé, des sourcils relevés (5). » Le masque, comme on le voit, était fait de manière à exprimer le ca-

(1) *Poet.*, chap. 2.

(2) Saint Basile, *de Leg. Gentil.*

(3) Diomède, liv. III, *de Poem. gener.*

(4) Clément d'Alexandrie, *Strom.* I, p. 308; Aristote, *Poet.*, ch. 4.

(5) Pollux, livre 14, sect. 144-149; Scaliger, *Poet.*, 1, 14.

ractère du personnage. C'était aussi un voile derrière lequel tous les histrions, quels qu'ils fussent, avaient le droit de cacher leur visage; mais que le peuple pouvait leur faire ôter quand ils s'étaient acquittés par trop mal de leurs rôles (1).

La comédie, quand elle eut atteint son apogée de grandeur, se garda bien de rougir de son origine, et elle fit toujours monter sur la scène, avec des patriciens et des habitants de la ville, quelques-uns de ces bons villageois chez qui elle avait reçu le jour. Aussi le bâton pastoral (*pedum*) était très-connu sur la scène antique, et il ne faut pas s'étonner si Thalie en tient un de la main droite (2). Cette Muse, couronnée de laurier, comme Clio et Melpomène, a sur la tête un voile vert, qui est une *mitra* ou un *cecryphalus* (κεκρύφαλος) (3). Thalie et Melpomène étant les deux seules Muses dont la tête soit ainsi enveloppée, on peut en conclure, avec assez de raison, que cet ajustement était consacré d'une manière toute spéciale aux costumes de la scène. Notre Muse est vêtue d'une tunique à longues manches, de couleur verte et ornée d'une bordure rouge, que les Romains appelaient *chiridota* ou *carpota*, et qui n'était guère portée que par les femmes et les hommes efféminés (4). On y pourra voir aussi une espèce

(1) Festus in verbo *Personata fabula*.

(2) Pollux, IV, sect. 119; Festus in verbo *Pedum*; Plutarque, tome II, p. 2, D. *de Puer. inst.*

(3) Aristophane, Θεσμ., v. 264; Pollux, IV, sect. 154; Juvenal, *Sat.*, III, v. 66.

(4) Ferrari, *de Re vest.*, p. I, liv. III, c. 8.

de vêtement scénique, connu sous le nom de *symmetria* (1). Cette tunique est recouverte par une robe rouge à manches courtes, sur laquelle est une draperie à franges, *chlamys laciniosa*. On doit remarquer avec une attention toute particulière, sur cette partie du vêtement, le morceau barlong d'étoffe rouge, qui a été superposé et sans doute cousu à la hauteur de la cuisse. Cette particularité de notre peinture a d'autant plus de valeur qu'elle rend superflus les longs commentaires des érudits sur la forme du *clavus* chez les Romains. Le *clavus* était un petit morceau de pourpre tissu ou cousu sur les habits des anciens, et qui indiquait, selon qu'il était plus ou moins large, la qualité ou le rang des personnes. Ainsi les chevaliers étaient reconnus au *clavus angustus*, et les sénateurs au *latus clavus*. Cette marque de distinction existait aussi chez les Grecs, qui l'appelaient σημεῖον (2).

PLANCHE 6.

L'origine et le nom de l'inventeur de la poésie lyrique se perdent dans la nuit des temps (3), et tout ce que l'on peut se permettre d'affirmer, c'est que l'Hymne, fille du sentiment religieux, a devancé, dans l'ordre des inventions, tous les autres genres de poésie. Le reste ne sera que des conjectures. Ce qui paraît assez probable pour-

(1) Pollux, IV, sect. 120.

(2) Ferrari, *de Re vest.*; Pollux, IV, 118, et VII, 53.

(3) Barnes, Προλεγ. *ad Anacr.*, § 3.

see note from PAH I, 2, p. 136/7 (Minervini)

PEINTURES.

Materei

Pomp - 1755

Terpsichore

P.7

[illegible]
[illegible]
[illegible] II, 17, 3
NW [illegible]

Ht. 0.26 m

[illegible] 868
RP. 152/1

D. Maréchal II, 19

ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ·ΛΥΡΑΝ

Müller, [illegible]
23, [illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

Denkm. d. a. k.
II, 57, 727

[illegible]

PAH. I, 1, p. 26
[illegible]
I, 2, p. [illegible]
[illegible]

Fiorelli, [illegible]
1860, [illegible]
[illegible] p. 14,
no. 5

Terpsichore.

tant, c'est que la lyre, quelle que fût son origine (1), soit qu'elle fût sortie des mains industrieuses d'Apollon, soit que ce dieu l'eût reçue en compensation des bœufs que Mercure lui avait volés (2), soit enfin qu'elle eût été inventée par Jubal, arrière-petit-fils d'Adam (3), se chargea d'aider, par ses accords, les premiers pas de l'Hymne naissante, dont elle éleva la voix faible et timide jusqu'au sommet de l'Olympe. Elle a beaucoup occupé les antiquaires et les archéologues, et l'on peut induire de leurs savantes recherches que, malgré sa noblesse, elle n'exista jamais par elle-même, et n'eut pas des allures franches et indépendantes. Elle s'appuyait d'un côté sur le Chant, de l'autre sur la Danse (4); aussi, peut-être, ne faudra-t-il pas voir, dans la Muse qui fait le sujet de cette planche, malgré l'inscription de ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ · ΛΥΡΑΝ, seulement le génie tutélaire de la Lyre. Et cela avec d'autant plus de raison, que les auteurs anciens ne se sont pas accordés sur l'instrument auquel Terpsichore demandait ses accords harmonieux; qu'ils lui ont prêté tantôt la lyre et tantôt la flûte (5), et que le nom de Terpsichore lui-même (de τέρπω, *se réjouir,* et χορός, *danse*), indique d'une manière suffisante que les attributions de la Muse de ce nom n'étaient pas restreintes dans un rayon aussi étroit que

(1) Le *Antichità di Ercolano*, t. I, pl. VII, n. [12].

(2) Eustathe, *Il.*, σ', v. 570.

(3) La Vulgate, *Gen.*, IV, 21.

(4) Pindare, *Olymp.*, ode II; Aristophane, Θεσμοφ., 772.

(5) Épigr. de l'Anthologie; Horace, *Odes* XXIV, XII, liv. I; Pindare, *Isthm.*, II, v. 12.

l'inscription de notre figure porte à le croire. L'épithète de *Terpsichore* avait été donnée aussi à Apollon, par allusion sans doute au mouvement de rotation des corps célestes autour du soleil. Les chœurs sacrés exécutaient leurs danses autour des autels des dieux, de droite à gauche, pour indiquer le mouvement de l'univers d'orient en occident; et puis ils revenaient de gauche à droite, pour imiter la révolution des planètes d'occident en orient. Les noms de *strophes* et d'*antistrophes* furent employés pour désigner ces deux mouvements en sens contraire; et on les appliqua dans la suite aux diverses parties des hymnes et des odes, selon qu'on les chantait pendant les strophes ou pendant les antistrophes (1).

Comme on le voit, la Lyre, les Hymnes et la Danse réunirent leurs charmes et leurs séductions pour célébrer les dieux. Mais cette Trinité païenne se rompit aussitôt que la civilisation eut relâché les liens de la croyance; et chacun de ses membres, jaloux l'un de l'autre, voulut avoir les coudées franches et suivre tout seul son chemin. La Lyre garda la poésie, sans laquelle elle ne pouvait vivre, mais elle se passa de la Danse (2); l'Hymne, ingrate et capricieuse, remercia quelquefois l'instrument qui lui avait prêté son nom : elle dédaigna sa touchante harmonie (3); et des temples des dieux elle passa dans les palais

(1) Lucien, *de Saltat.*; les Scoliastes de Pindare; Vossius, *Poet.*, III, 14; Henri Estienne, in Στροφή.

(2) Eschyle, *Suppl.*, v. 689.

(3) *Agamemn.*, v. 999; Euripide, *Phœn.*, v. 1035; Spanheim, *Hymn. in Apoll.*, v. 12, et *Hymn. in Del.*, v. 304, 304, 312.

des rois, et dans l'humble demeure des simples citoyens. Il n'y eut pas une joie et pas une douleur qui n'obtînt l'honneur d'inspirer cette fille des dieux, avide de popularité (1).

L'invention des hymnes sacrés fut attribuée à Linus (2), et celle des chansons à boire à Anacréon (3). Les noms des lyriques grecs nous ont été conservés avec plus de bonheur que leurs ouvrages. Nous connaissons Pindare, Simonide, Stésichore, Ibycus, Alcman, Bacchylide, Anacréon et Alcée ; et les neuf poëtesses : Sapho, Praxille, Myro, Anyté, Érinne, Télésille, Corinne, Nossis et Myrtis. Les Latins sont à peu près réduits, en fait de poésie lyrique, à concentrer toute leur admiration sur un seul homme; ils ne prononcent guère qu'un nom, celui d'Horace. Cette admiration s'est changée, chez Jules Scaliger, en une espèce d'idolâtrie, et cet érudit s'écrie dans un accès d'enthousiasme (4) :
« J'aimerais mieux avoir écrit seulement deux odes pa-
« reilles à celles-là (la 3me du livre IV : *Quem tu, Melpo-*
« *mene*, et la 3me du livre III, *Donec gratus eram*) qu'être
« roi de tout l'Aragon. »

Terpsichore, la Muse de la lyre, fait donc le sujet de cette planche. Les détails dans lesquels nous sommes entré auront donné une idée satisfaisante de ses attributs. On la voit ici revêtue d'une tunique de couleur

(1) *Genèse*, XXXI, 27; *livre de Job*, XXI, 11.

(2) Pausanias, IX, 27.

(3) Athénée, IV, p. 175; Barnes, V, 12; XXIV, 8.

(4) *Poet.*, VI, 7.

changeante, entre le rouge et le bleu clair, qui laisse à découvert son bras droit. Les tuniques à une seule manche portaient le nom d'ἑτερομάσχαλος, *héthéromascalos*, et convenaient aux esclaves, dont les occupations réclamaient des vêtements simples et peu embarrassants (1). Ce n'est pas à dire cependant que cette tunique ne fût portée que par les esclaves. On l'a donnée à Uranie dans le marbre de l'Apothéose d'Homère, et à Diane sur plusieurs médailles antiques. On pourrait penser encore qu'elle avait été adoptée par les joueurs de lyre (2), si l'on ne voyait sur plusieurs médailles Néron, et dans le marbre cité ci-dessus, Apollon, occupés à toucher les cordes de la lyre et revêtus d'une tunique à deux manches (3). Une draperie bleue couvre en partie la tunique de Terpsichore. Elle tient à la main une lyre ou une cithare. Ces deux instruments, nous avons eu déjà occasion de le dire, n'ont pas été distingués l'un de l'autre d'une manière positive par les antiquaires et les savants. Tout ce qu'ils ont pu établir avec quelque apparence de raison, c'est que la cithare était moins compliquée que la lyre, qui, entre autres choses, avait de plus que sa rivale une cavité pareille à celle que l'on observe dans la lyre de Terpsichore. C'est sans doute à cette cavité que les Romains avaient donné le nom de *testudo* (4).

(1) Hesychius, Pollux.

(2) Spon, *Misc.*, p. 21; Spanheim ad Callimach., *Hymne à Apollon*, v. 33.

(3) Apulée, *Florid.*, 15.

(4) V. l'explication de la planche 3 de la 2e série des Peintures. *Le Antichità di Ercolano*, pl. VIII, t. I, n 12. pl. XXVIII, t. I; Scaliger dans Manilius, in *Lyra;* Boulenger, *de Theatr.*, II, 37.

date from PAH I, 2, p. 136/7

PEINTURES

Malerei



Pomp. - 1755
in house P.6
V d J T.
from II, iv, 3
NW. rm
Ht. 0.34 m.

Helb. 865
RP. 152/2

D. Maridal II, 26

Pd'E. II, 6, p. 41
G. Pirole, II, 6
Millin, gal. myth.
23, 73
Hirt, Götter und
Heroen 11, 88
Denkm. d. a. K.
II, 58, 738
Schefold (WP) 53
PAH. I, 1, p. 26
(14 giu. 1755)
I, 2 p. 161
p. 97
Fiorelli, Scavi,
1865 I Monumenti
p. 17. No. 5

ÉRATO

Erato

PLANCHE 7.

Deux étymologies ont été proposées pour le nom de la muse *Érato*. On l'a fait dériver du mot grec εἴρεσθαι (*eiresthai*), *interroger*. L'interrogation amène la réponse ; l'interrogation et la réponse, εἴρεσθαι καὶ ἀποκρίνεσθαι, font la controverse qui convient aux lettres et à toutes les Muses en général (1). Érato doit plutôt avoir emprunté son nom à l'Amour, en grec Ἔρως (2), et nous avouons que cette étymologie nous semble mériter plus de crédit que la première. Apollonius (3) invoque Érato avant de chanter les amours de Jason et de Médée ; c'est, dit-il, parce que cette Muse porte un nom *plein d'amour* :

. . . . Τῷ καί τοι ἐπήρατον οὔνομ' ἀνῆπται.

Ovide a dit aussi :

Nunc mihi, si quando puer et Cytherea, favete.
Nunc *Erato* ; nam tu nomen *Amoris* habes (4).

Si, pour justifier cette communauté d'appellation, on cherche à établir quelque rapport entre les attributions de l'Amour et d'Érato, il faudra s'adresser à Platon

(1) Phurnutus, cap. 14.
(2) Lynocerius, *Mythol. mus.*, cap. 7.
(3) *Arg.*, III.
(4) *Art.*, II, v. 15.

qui consacre à Érato les productions érotiques (1), et à Plutarque (2), chez qui nous lisons qu'Érato préside à l'amour pudique, à cette union basée sur un attachement et une fidélité réciproques, exclusive des voluptés honteuses et effrénées. Giraldi (3) ne s'éloigne pas de l'opinion de Platon en écrivant que, si Thamyris passait pour le fils d'Érato, c'est parce que le premier il chanta l'amour.

Il est vrai que tous ces faits ne résultent pas de l'inscription que porte la base de notre figure : ΕΡΑΤΩ ΨΑΛ-ΤΡΙΑΝ. Mais nous rappelons la distinction que nous avons déjà essayé d'établir entre les croyances mythologiques et les croyances théologiques : les unes professées par le vulgaire, les autres par les philosophes. Qu'on nous permette d'abord d'examiner la forme matérielle de l'inscription de notre figure, et surtout celle de l'*epsilon* et du *psi*. L'*epsilon* ainsi fait nous est déjà familier, et Montfaucon dans sa *Paléographie* remarque que les manuscrits des VIII[e] et IX[e] siècles en contiennent de tout pareils. Cette peinture nous est une preuve que le *psi* ainsi formé remonte à une antiquité bien plus reculée. Puisque nous sommes amené à effleurer la question assez vivement débattue de la forme des différents caractères grecs et de la date de leur invention, nous croyons devoir rapporter une inscription trouvée aux fouilles de Résine le 6 mars 1743, sur une muraille qui formait l'an-

(1) *Phædon.*
(2) *Symp.*, IX, 14.
(3) *Synt. de Mus.*

gle d'une rue conduisant au théâtre. Cette inscription, tracée en lettres noires et rouges, est de la forme suivante :

ΩΣΕΝΣΟΦΟΝΒΟΥΛΕΥΜΑΤΑΣΠΟΛΛΑΣΧΕΙΡΑΣΝΙΚΑ.

On doit la lire ainsi :

Ὡς ἓν σοφὸν βούλευμα τὰς πολλὰς χεῖρας νικᾷ.

Elle est extraite d'Euripide cité par Polybe (1). Maintenant pourrait-on soutenir, comme on l'a fait, que l'invention des accents date seulement du septième siècle? Non certainement; et il faut se ranger du petit nombre des érudits et des philologues qui en rapportent le premier emploi au temps de Cicéron. L'usage des lettres minuscules grecques est au moins aussi ancien que l'engloutissement d'Herculanum. C'est déjà un jalon jeté au milieu des vastes et obscurs systèmes qui s'offrent aux philologues.

Occupons-nous maintenant du sens de l'inscription qui accompagne la figure d'Érato: ΕΡΑΤΩ ΨΑΛΤΡΙΑΝ. Si elle n'enrichit pas la langue grecque d'un mot nouveau, elle prête du moins à un mot déjà connu une valeur qui ne lui avait pas encore été donnée. Jusqu'ici le mot ψάλτρια était une qualification attribuée à des joueurs d'instruments. Ainsi Pollux (2), après avoir parlé des différents instruments de musique, dit que les τεχνῖ-

(1) I, 35. (2) IV, 62.

ται, les *artistes*, c'est-à-dire, les gens qui jouent de ces instruments s'appellent ψάλται, ψάλτριαι. Et Cicéron : *Eripiamus huic ægritudinem : quomodo? psaltriam adducamus, etc. Enlevons-lui sa maladie : comment?... amenons une joueuse d'instrument* (1). Tite-Live, Juvénal et Macrobe prennent toujours le mot *psaltria* dans ce même sens. Il est évident que, si telle eût été la signification adoptée par l'auteur de notre figure, il eût écrit : Ἐρατὼ ψάλτρια. D'ailleurs on n'a qu'à rapprocher l'inscription de la Muse Érato de celles des autres Muses qui suivent et qui précèdent dans l'ordre de cette collection. On en déduira que l'artiste a bien certainement écrit le nom de la Muse et celui de l'art qu'elle a inventé. Ainsi Ἐρατὼ (εὗρε) ψάλτριαν, *Érato (inventa) l'art appelé psaltria*, comme Κλείω (εὗρε) ἱστορίαν, Θάλεια (εὗρε) κωμῳδίαν, etc. *Clio (inventa) l'histoire, Thalie (inventa) la comédie.* Pourquoi l'artiste aurait-il dérogé pour Érato à une forme qu'il a généralement adoptée pour toutes les compagnes de cette Muse? Pourquoi, s'il avait pensé à désigner la figure qui nous occupe par l'inscription d'*Érato joueuse d'instrument*, n'aurait-il pas écrit aussi : *Clio historienne, Thalie comédienne?* Cette signification nouvelle donnée au mot *psaltria* est une anomalie dans le système généralement adopté dans la langue grecque pour nommer les arts divers et ceux qui les professent. Ainsi le poëte et la poëtesse ont bien nom ποιητής, ποιήτρια; et le joueur et la

(1) *Tusc.*, III.

joueuse de cithare, κιθαριστής et κιθαρίστρια; mais la poésie, l'art de tirer des sons des cordes de la cithare, sont appelés ποιητική, κιθαριστική. Nous savons bien qu'on peut prétendre à la rigueur que le mot *psaltria* est appliqué ici non point à l'art lui-même, mais à la personne qui l'exerce. Mais alors comment expliquer le sens accusatif du mot ψάλτριαν? On ne pourra guère proposer que des invraisemblances, sous-entendre, par exemple, le mot ὑποκρίνεσθαι, *agere, jouer*, et traduire : *Érato jouant le rôle d'une psaltria;* ou bien dire enfin que le mot Ἐρατώ lui-même est à l'accusatif.

Arrivons aux attributions qu'on prêtait à Érato. Si nous en croyons l'Anthologie :

Ὕμνους ἀθανάτων Ἐρατὼ πολυτέρπεας εὗρεν,

cette Muse composa les premiers hymnes sacrés; mais la goire de cette invention était accordée aussi à Terpsichore. Virgile s'éloigne tout à fait de cette croyance, lorsqu'il demande à notre Muse des révélations sur les premiers temps de l'historien du Latium :

Nunc age, qui reges, *Erato*, quæ tempora rerum,
Quis Latio antiquo fuerit status. . . .
Tu vatem, tu, diva, mone . . . . (1).

Pétrone et Ausone se rapprochent davantage de l'idée qui a présidé à la composition de notre figure.

(1) *Æn.*, VII, v. 39.

Fila premens digitis *Erato* modulamina fingit (1).
Plectra gerens *Erato* saltat pede, carmine, vultu (2).

Ce dernier vers, remarquable d'ailleurs par son heureuse vivacité et sa richesse d'expression, accorde à Érato des agréments que l'artiste n'a pas cru devoir lui donner ici. L'auteur de notre Muse a été moins généreux que le poëte, qui nous a fait d'Érato une harmonie vivante. D'après Ausone, Érato, c'est le son du plectrum, la mélodie du chant, la volupté de la danse et l'animation du visage; tout en elle se meut dans une mélodie ravissante : le pied, le chant, la physionomie !

Certainement l'éloge le plus délicat qui ait été fait de Virgile a été de lui donner Érato pour Muse (3), c'est-à-dire, de le représenter vivant, écrivant, chantant sous l'inspiration de cette ineffable et attrayante divinité qui séduit et enchante à la fois tous les organes.

Nous ne sommes pas certain cependant que l'artiste au pinceau duquel nous devons la Muse qui fait le sujet de cette planche, ait voulu restreindre le rôle d'Érato à celui d'une immortelle excitant l'enthousiasme par la seule harmonie d'un instrument à cordes. Les mots ψάλλειν et ψάλτρια semblent avoir été employés quelquefois pour désigner l'action simultanée du jeu d'un instrument à cordes, du chant et de la danse. Sidoine Apollinaire a dit :

Chorda, voce, metro stupende psaltes (4).

(1) Petron. Afran.
(2) Ausone, *Id.*, 20.
(3) Averani, diss. XVIII, *in Virg.*
(4) VIII, *Ep.*, 9.

Plutarque entend par le mot ψάλτρια l'art de chanter en s'accompagnant de la cithare ou de la lyre (1). La femme qui l'exerce doit, dit Juvénal, avoir assoupli ses membres aux mouvements gracieux du corps; *ad molles corporis gesticulationes effracta est* (2).

A la vue d'Érato empruntant des sons à un instrument à cordes, à la lecture de ce que nous avons déjà écrit pour expliquer le rôle de cette Muse dans la mythologie, bien des gens se seront demandé quelle différence on peut établir entre elle et sa sœur Terpsichore; bien des gens auront tremblé peut-être, à l'idée que le chœur céleste des neuf Muses pouvait être, pour cause de double emploi et de sinécure, réduit au nombre bien moins poétique de *huit*. Qu'on se rassure, Érato et Terpsichore ont chacune un domaine qui leur est propre; pour être bonnes sœurs, elles n'en ont pas moins leurs intérêts particuliers, Terpsichore a pris la *cithare,* Érato s'est réservé le *psalterium*.

Le temps a bien pu par la suite obscurcir la distinction qui existait entre ces deux arts si différents dans l'origine, il a bien pu confondre les limites de ces deux empires qui relevaient de deux souveraines différentes; mais nous découvrons encore que Terpsichore présidait aux Hymnes et à la poésie sévère, tandis qu'Érato régnait sur les poëtes satiriques, légers, frivoles, et qu'elle inspirait les chansons à boire et les stances amoureuses, ce

(1) *Symp.*, II, 10.

(2) Juvénal, *Sat.*, XI, v. 163.

genre de vers *non sérieux* qui paraît avoir été désigné par le nom de *dicterium*. Voici quelques vers sur Érato, ils sont conçus dans cet esprit :

Et orthophallica attulit psalteria,
Quibus sonant in Græcia *dicteria*,
Qui fabularum collocat exodia,
Ut comici, cinædici, scænatici :
Quibus suam delectet ipse amasiam,
Et aviditatem speribus lactet suis (1).

Il est vrai que chez les Hébreux l'instrument d'Érato, le *psalterium*, fut élevé à un plus noble usage, et qu'il servit à chanter les louanges de Dieu ; mais ce même instrument était introduit, sous le nom de *nablium* (2), dans les festins et les fêtes profanes (3).

On a dit aussi que la seule distinction réelle entre Érato et Terpsichore consistait dans la différence des instruments dont elles se servaient. A ce propos il ne sera pas sans intérêt de rechercher quelle fut la véritable forme du *psalterium*. Henri Estienne (4) affirme que le *psalterium* était triangulaire ; il invoque à l'appui de son assertion ces deux mots d'Aristote (5) ψαλτήρια τρίγωνα, et il soupçonne que les *trigones*, τρίγωνα (6), n'étaient autres que des *psalterium*. Isidore (7) et l'auteur de la lettre *de*

(1) Varron dans Nonius.
(2) Spanheim, *H. in Del.*, V, 273 ; Josèphe, *Antiq.*, VII, 10 ; Vossius, *Etym. in Psallo.*
(3) Isaïe, cap. 5, vers. 12.
(4) In Διαψάλλω.
(5) *Probl.*
(6) Eupolis dans Athénée, IV, 183.
(7) III, 21.

Generibus musicæ donnent au *psalterium* la forme du Δ. Un autre instrument, appelé *sambuca*, paraît aussi s'être beaucoup rapproché de celui qu'avait adopté la Muse Érato (1). S. Jérôme (2) croit que le *psalterium* était carré et avait dix cordes. S. Isidore (3) entre dans quelques détails, et établit assez clairement la différence qui existait entre la cithare et le *psalterium.... Sed psalterii et citharæ est hæc differentia quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordæ et desuper sonant. Cithara etiam contra concavitatem ligni inferius habet.* C'est ainsi que S. Augustin et S. Basile ont compris et défini cet instrument. Du reste, l'intérêt qui s'attache à cette question n'est pas d'une telle importance que nous devions parcourir en entier le cercle d'érudition qui s'offre à nous sur cette matière. Nous voulons seulement ajouter un mot sur les mœurs des *psaltries*. Leur intervention était d'excellent goût dans les réunions joyeuses et dans les festins. Appelées et introduites dans le triclinium pour les plaisirs des convives, elles devaient charmer tous les sens et se prêter à toutes les exigences de la volupté. Les danses lascives, les chansons obscènes et l'abandon le plus complet, étaient les conditions nécessaires de leur présence (4).

......Dum bibimus, dum serta, unguenta, puellas
Poscimus, obrepit non intellecta senectus (5).

(1) Porphyr.
(2) In *Psalm.*
(3) *Loc. cit.*
(4) Pascalius, *de Coron.*, lib. II, cap. 6.
(5) Juvénal, *Sat.*, IX.

« Tandis que nous buvons, tandis que nous demandons des couronnes, « des parfums, des jeunes filles, la vieillesse se glisse inaperçue. »

Soit que le désordre des *psaltries* allât toujours croissant, soit qu'une réaction commençât à s'opérer dans les mœurs des Romains, Théodose le Grand publia une loi contre les *psaltriæ...., prohibuerit lege ministeria lasciva, psaltriasque comessationibus adhiberi* (1). Aurélius Victor et Paul Diacre ont substitué au mot *fidicine,* employé dans le texte de la loi 10. *C. Th. de Scæn.,* le mot *psaltrie.*

La figure qui a donné lieu à cette trop longue dissertation est délicatement dessinée. L'exécution est digne de la plus gracieuse des Muses. Sa tunique est rose et bordée d'une frange bleue, l'habit de dessus est vert clair. Elle touche, de la main droite avec le plectrum, de la main gauche avec ses doigts, les cordes d'un instrument qui doit être un *psalterium*, et qui cependant ne se rapporte pas aux descriptions données par les auteurs et reproduites plus haut. Cette manière de jouer d'un instrument à cordes était celle qui présentait le plus de difficultés. Nous la connaissions par Virgile :

Jamque cadens, *digitis*, jam *pectine* pulsat eburno (2),

et par Lucain :

Sive chelyn *digitis* et eburno *pectine* pulsas (3).

(1) Aurélius Victor.
(2) *Æn.*, VI, v. 647.
(3) *Panegyr. ad Pison.*

See note from PAH I, 2 p. 136/7 (Planches)

PEINTURES
Malerei

Pomp. - 1755

P. 11

V. G. di D. F.

V. ii, 3 NW pm.

PAH II, 7., p 47

D- Maréchal II, 31

See: note in PAH I, 2, p 136-137

PdE II, p. 47

Fiorelli Gd.Sc. 1865 | Monumenti p 17, No.

Polymnia

PLANCHE 8.

Aucun attribut ne distingue cette figure. La seule indication qu'elle offre, indication d'ailleurs assez explicite pour qu'on doive s'en contenter, c'est l'inscription ΠΟΛΥΜΝΙΑ· ΜΥΘΟΥΣ; *Polymnie, les mythes.*

Notre figure est vêtue d'une tunique verte que recouvre en partie un pallium de couleur bleue; les doigts dirigés vers les lèvres, geste indicatif du silence, conviennent parfaitement à une Muse qui, mystérieuse et peu communicative, avec la seule ressource de formes et d'allégories inventées par elle, enseignait aux hommes la nature de leurs dieux. Les doigts sur les lèvres étaient un geste consacré aussi à la représentation d'Harpocrate, dieu du silence (1).

Numa rapportait toutes ses institutions aux Muses, avec lesquelles il entretenait un commerce régulier. Une d'elles surtout fut recommandée par lui à l'adoration des Romains, il l'appela *Tacite* ou *Silencieuse* ou *Nouvelle :* καὶ μίαν Μοῦσαν ἰδίως, καὶ διαφερόντως ἐδίδαξε σέβεσθαι τοὺς Ῥωμαίους, Τακίταν προσαγορεύσας, οἷτε Σιωπηλὴν, ἢ Νέαν (2). Cette même Muse reçoit d'Avercampi le nom de Polymnie; et une pareille explication rentre tout à fait dans le sens de la forme adoptée ici pour la représentation de la Muse de la Fable. L'idée du silence et celle de Polymnie, Muse de la

(1) Cuper, *Harpoc.*

(2) Plutarque, *in Numa*, p. 65.

Fable, se sont présentées simultanément à l'esprit de l'auteur que nous citons comme à celui de l'artiste dont le pinceau a créé la figure qui nous occupe. La qualification de *Muse silencieuse* convient parfaitement à Polymnie, qui, après avoir créé les mythes, veille à ce que les initiés ne les dévoilent pas aux profanes, à Polymnie qui préside à cette religion mystérieuse dont les prêtres et les philosophes avaient seuls le dernier mot, à Polymnie enfin qui jetait sur la mythologie le voile qu'il était donné à si peu de gens de soulever. Ajoutons que le silence engendre les grandes pensées; qu'il est une préparation nécessaire à l'enfantement des synthèses religieuses et philosophiques; et c'est peut-être ici le cas de rappeler le mot de Pythagore, qui se justifiait de n'avoir encore rien écrit en disant : ὅτι οὔπω ἐσιώπησα; *parce que je n'ai pas encore observé le silence* (1).

Le nom de Polymnie a été écrit par les Grecs de trois manières. Ils ont appelé cette muse indistinctement Πολύμνια, Πολυμνεία, et Πολυύμνια. Les Latins ont écrit plus volontiers *Polyhymnia*.

Nam verum fateamur : amat *Polyhymnia* verum (2).
Dissensere deæ, quarum *Polyhymnia* cœpit
Prima (3).
. . . . Nec *Polyhymnia*
Lesboum refugit tendere barbiton (4).
Signat cuncta manu, loquitur *Polyhymnia* gestu (5).

(1) Philostrat. *in Apoll.*, I, 14.
(2) Virgile, *Cir.*, v. 45.
(3) Ovide, *Fast.*, V, v. 9.
(4) Horace, lib. I, *O.* I, v. 33.
(5) Ausone, *Id.*, 20.

Les Grecs au contraire se sont servis plus souvent du mot Πολύμνια, *Polymnie*. Du reste, chez les uns comme chez les autres, et, si nous nous en rapportons aux deux dénominations plus généralement adoptées, cette Muse était considérée comme la Muse des *hymnes ;* soit, comme le veut Diodore (1), parce qu'elle rend les hommes illustres en célébrant leurs louanges, διὰ πολλῆς ὑμνήσεως ; soit, à en croire Phurnutus (2), parce que la vertu est beaucoup louée, πολυύμνητος. Plutarque s'éloigne tout à fait de l'étymologie proposée par les deux auteurs que nous venons de citer. D'après lui, Πολύμνια veut dire μνήμη ou μνεία πολλῶν, *la mémoire de beaucoup de choses* (3). Mais alors il faudrait écrire, comme l'a fait Lucien (4) : Πολυμνεία. Fulgence (5) abonde dans le sens de Plutarque ; πολυμνείαν, *quasi* πολυμνήμην, *id est multam memoriam dicimus*. C'est aussi l'étymologie adoptée par le scoliaste d'Horace commentant le vers que nous avons cité : *Polymneia dicta quasi multæ memoriæ* (6). Nous nous sommes arrêté sur les origines différentes qu'on a proposées pour le nom de notre Muse, parce que ces versions sont d'une grande importance pour sa nature elle-même.

Nous pouvons aussi demander d'utiles renseignements aux attributs que l'on donnait à Polymnie. Le vers d'Horace cité plus haut nous apprend que cette Muse jouait du

(1) IV, 7.
(2) Cap. 14.
(3) *Symp.*, IX, 13.
(4) *De Saltat.*
(5) *Mytholog.*, I, 14.
(6) Le scoliaste d'Horace, *loc. cit.*, v. 33.

barbiton. Le scoliaste d'Apollonius (1) la représente touchant les cordes de la lyre. L'épigramme de l'Anthologie, déjà reproduite dans cet ouvrage, lui attribue l'harmonie du chant :

Ἁρμονίην πάσαισι Πολύμνια δῶκεν ἀοιδῆς.

Ces arts divers se rapportent tous au mot ὕμνος dont on a dérivé son nom, et à l'invention des hymnes qu'on lui a attribuée. Mais on a donné à Polymnie un autre rôle dans la mythologie, et nous devons dire que c'est celui qui a obtenu le plus de crédit, et auquel les auteurs se sont arrêtés le plus volontiers. Le vers d'Ausone rapporté plus haut a déjà pu faire pressentir le système que nous allons développer.

Signat cuncta *manu*, loquitur Polyhymnia *gestu*.

« Polymnie désigne tout avec sa main, elle parle par le geste. »

Pétronius Afranius a dit aussi :

Flectitur in faciles variosque Polymnia motus.

« Polymnie se ploie à des mouvements faciles et variés.

Et Nonnus :

Καὶ παλάμας ἐλέλιξε Πολύμνια μαῖα χορείης,
Μιμηλὴν δ' ἐχάραξεν ἀναυδέος εἰκόνα φωνῆς,
Φθεγγομένη παλάμῃσι σοφὸν τύπον, ἔμφρονι σιγῇ
Ὄμματα δινεύουσα (2).

(1) *Arg.*, III, v. 1.

(2) *Dionys.*, V, v. 104 et sui v.

« Polymnie, mère des hymnes, agitait ses mains, formant par ses gestes
« une figure ingénieuse, et tournant ses yeux à droite et à gauche dans un si-
« lence plein de sagesse; elle représentait des signes qui suppléaient à sa voix
« muette. »

L'art de s'expliquer par gestes était connu chez les Grecs sous le nom de *chironomie* (1). Dans le principe il était un accessoire peu important de la danse; mais dans la suite il en devint le point principal, de telle sorte que χειρονομεῖν et χειρονομία signifièrent *danser* et *danse;* et que les noms d'ὀρχηστής et ὀρχηστρίς, *danseur* et *danseuse*, furent donnés aux gens qui avaient le talent de s'exprimer par gestes (2). Les poëtes ont rencontré sur ce sujet des mots très-heureux. On lit dans Pétrone :

Manu puer *loquaci.*

« un enfant *à la main bavarde,* » et l'Anthologie fait l'éloge d'un pantomime en disant « qu'il avait des mains *capables de tout dire,* χεῖρας παμφώνους. » Il est hors de doute que Polymnie a reçu l'honneur de l'invention de la pantomime. Le témoignage de Cassiodore (3) et celui de Lucien (4), conçus en termes aussi clairs et aussi précis qu'il est permis de le désirer, viennent se joindre à ceux que nous avons fournis plus haut. On comprend alors que le geste indicatif du silence donné par l'artiste à sa

(1) Quintilien, I, 11.
(2) Boulenger, *de Theatr.*, I, 51.
(3) *Var.*, I, Ep. 20.
(4) *Loc. cit.*

figure, et dont nous avons présenté plus haut une explication, est plus que jamais justifié.

Maintenant est-ce à dire que Polymnie surintendante de la pantomime, Polymnie inventrice du langage par gestes, est renversée du trône nébuleux où le vulgaire se la représentait, cachant sous les plis des draperies qui la voilent les fables mystérieuses de l'antiquité païenne? Maintenant faut-il briser le sceptre sacré dont on avait armé son bras? ou bien est-il possible de relier l'une à l'autre ces deux attributions qui paraissent si éloignées, si incompatibles : les mythes et la pantomime? Heureusement les textes viennent à notre secours, et il nous est permis de concilier avec assez de vraisemblance les deux rôles, sévère et gracieux, dont Polymnie s'acquittait simultanément. Les pantomimes choisissaient de préférence pour textes de leurs exercices les fables et les sujets religieux : *Super inducitur homo fractus omnibus membris et vir ultra mollitiem muliebrem dissolutus*, *cui ars sit* verba manibus expedire, *ut desaltentur* fabulosæ antiquitatis *libidines* (1).... *Plane religiosiores estis in cavea ubi saltant dii vestri, argumenta et* historias *noxiis ministrantes* (2). Lucien dit expressément que le sujet des pantomimes était l'histoire ancienne, ἡ παλαία ἱστορία, et, si nous ne savions d'ailleurs que les premiers temps de l'histoire sont remplis par les faits des dieux ou des héros, qu'ils se confondent avec la mythologie, Lucien nous servirait en

(1) S. Cyprien, *Ep.*, CIII.

(2) Tertullien, *Apolog.*, cap. 15.

See note from FAH I, 2, p. 136/7 (Mancini)

PEINTURES

Mataní

me Séri

Pomp. - 1755

Calliope p. 4
now in Louvre
V d. J.T.
from II, 8, 3
NW rm.

Ht. 0.35 m

Helb. 858
RP. 152/3

Pd'E II, 9, p. 59

Inschr. gal. mẹ…
N 60

Hist
Götter und Heroen
…, 82

Denkm. d. a. k.
II, 58, 741

FAH I, 1, p. 26
(2 juli 1755)
I, 2, p. 101
(p. 99)
I, 2, p. 136-7

A. Maiuri,
Raccolta e Lotta
delle "Muse
…" a Pompei
Rivista "Napoli"
Anno 80 n. 7-8
(1955)

D. Moreschi II, 35
Trendl, GdeP, 1865,
I …, p. 17, no 5

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΠΟΗΜΑ

H. Roux ain.

A. d'H. V. 2. P. 59.

Calliope.

appelant cette histoire ancienne μυθικὰς μεταμορφώσεις, *des métamorphoses mythiques.*

Polymnie sera donc pour nous la muse des mythes et des pantomimes, ou plutôt des pantomimes mythiques.

PLANCHE 9.

ΚΑΛΛΙΟΠΗ· ΠΟΙΗΜΑ; *Calliope, le poëme.* Telle est l'inscription qui vient se joindre aux attributs de cette muse pour la distinguer de ses compagnes. Elle est représentée ici vêtue d'une tunique verte et d'un habit de dessus blanc. Ses mains serrent un volume; son front est couronné de lierre; ses oreilles sont ornées de deux grosses perles.

Le nom de *Calliope* est synonyme de *belle voix*, de *belles paroles;* ἀπὸ τοῦ καλὴν ὄπα προίεσθαι (1). C'est la seule étymologie qui s'offre à nous. Calliope, quoiqu'elle ait été nommée la dernière dans l'énumération des Muses faite par Hésiode, était pourtant la première en dignité, la première par son importance et par la considération qui s'attachait à son nom :

. . . . . Ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων·
Ἡ μὲν γὰρ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοιοίσιν ὀπηδεῖ (2).

(1) Diodore, IV, 6.

(2) Hésiode, *Théog.*, v. 79 et 80.

La science politique lui était attribuée (1) : on disait qu'elle présidait aux conseils des rois, σὺν τοῖς βασιλεῦσιν αὐτὴν παρεῖναι φασίν (2); enfin la rhétorique était rangée dans son domaine (3). Plus communément, et c'est l'idée qui a dicté l'inscription par laquelle l'artiste l'a désignée ici, on la considère comme la Muse de la poésie : Καλλιόπη ποίημα (4).

Calliope doctis dat laurea serta *poetis* (5).

De quelque façon qu'on l'envisage, soit qu'on lui donne pour fonction la Politique, la Rhétorique, ou la Poésie, elle est toujours la Muse par excellence. Ainsi, lorsque dans les fictions mythologiques on trouve le nom de *musa* sans autre qualification plus explicite, il faut entendre *Calliope*. Des neuf Sœurs elle est la seule qui ait droit à s'approprier le nom générique par lequel on les désigne (6). Homère, invoquant en tête de son Iliade la *déesse;* Virgile, dans le premier chant de l'Énéide, sollicitant les inspirations de la *Muse* :

. . . . . .Musa, mihi causas memora,

s'adressent bien évidemment à Calliope; c'est à elle qu'appartient en général la poésie, et en particulier l'épopée.

(1) Plutarque, *Symp.*, IX, 14.
(2) Id. id. id. 13.
(3) Phurnutus, cap. 14.
(4) Le scoliaste d'Apollonius, *Arg.*, III, v. 1.
(5) Petron. Afran.
(6) Averani, *Dissert.*, XVIII et XIX.

Nous ferons observer à ce sujet que le mot ποίημα, employé dans l'inscription, peut très-bien indiquer, à l'exclusion de tout autre genre de poésie, la poésie épique. Si le mot ποίημα, *poema*, désignait le plus souvent de la poésie, il désignait aussi quelquefois la poésie la plus noble, la plus élevée, celle qui chantait la gloire des rois et des héros :

Res gestæ *regumque ducumque*. . . . .

Calliope avait obtenu l'honneur insigne de passer pour l'inventrice du genre héroïque :

Καλλιόπη σοφίην ἡρωΐδος εὗρεν ἀοιδῆς (1).
Carmina *Calliope* libris *heroïca* mandat (2).

Les deux attributs qu'a reçus notre Muse, le lierre et le volume, ne peuvent donner lieu à une controverse. Ils sont tout à fait dans le caractère du personnage.

Tum sit neglectos *hedera* redimita capillos.
Prima sui cœpit *Calliope* chori (3).

Surgit et immissos *hedera* collecta capillos
Calliope querulas prætentat pollice chordas (4).

L'expression de la Muse de l'épopée est plus sévère que celle de ses sœurs, Érato, Terpsichore, Thalie et Melpo-

(1) Anthologie.
(2) Ausone, *Id.*, 20.
(3) Ovide, *Fast.*, V, 75.
(4) Id. *Metam.*, V, 338.

mène: tandis que celles-ci s'offrent à nous tenant en main la lyre, la cithare, le masque scénique, Calliope nous montre seulement un volume. Les charmes de l'harmonie et la pompe du théâtre, elle les dédaigne; elle les abandonne à ses sœurs plus frivoles. Comment aurait-elle pu d'ailleurs employer d'autres moyens que ceux qu'elle avait permis aux poëtes épiques, qui devaient réciter leurs ouvrages en public, debout, un laurier d'une main, un volume de l'autre, sans que l'harmonie des instruments aidât celle de leur voix, sans que les cadences de leurs vers pussent ébranler les cordes de la lyre ou de la cithare (1)?

PLANCHE 10.

Le fond de ce tableau est noir. La figure qu'il représente est revêtue d'une tunique blanche, bordée de vert et serrée à la taille par une large ceinture verte aussi. La draperie jetée sur les épaules et couvrant une partie du dos est de couleur changeant du vert au rouge.

Les attributs donnés à cette figure offrent à l'esprit l'image de la Tragédie. En effet, une ceinture serre sa tunique (2); dans sa main gauche on a placé la massue

(1) Anton. Lib., *de Orat.*, VII, 5; Vossius, *Instit. poet.*, III.

(2) Winckelmann, *Mon. Ant.*, t. II, p. 247.

PEINTURES

Malerei



LA TRAGÉDIE

Die Tragoedie

MN Inv No. 517

Old nos. 1520, 1383, 1464

"vi è una donna, che tiene una maschera negra con la destra, ed una clava con la sinistra."

Fiorelli, Desco, p. 412

D. Marechal V, 82

traditionnelle (1) : sur sa tête on a jeté sa peau de lion qui, tout à fait inusitée dans les monuments antiques consacrés à la Tragédie, donne à cet ouvrage une couleur d'originalité. La peau de lion convient parfaitement à la Tragédie, et sur ce point on ne saurait élever aucune espèce de doute. Il est incontestable qu'Hercule fut chez les anciens le type de l'héroïsme, et nous avons appris dans tout le cours de cet ouvrage que la massue et la peau de lion étaient ses attributs favoris (2). Maintenant, d'Hercule, le premier des héros, à la Tragédie, qui fait agir et parler les héros, d'Hercule à la Tragédie, qui emprunta plusieurs sujets de drames, dont l'énumération serait trop longue ici, à cette fiction hyperbolique qui jette une couleur de merveilleux sur les temps héroïques, y a-t-il loin? on le demande. Ce rapprochement tout naturel avait été deviné ou pressenti par Cuper, qui veut donner le nom d'*Hercule tragique* au héros barbu et armé d'une massue qu'on voit dans les monuments antiques, conduisant le chœur des Muses. Enfin il serait peut-être vrai de dire que c'est du rapport apparent entre Hercule et Melpomène, que l'on a été amené à ranger les neuf Muses sous la conduite et sous la direction d'Hercule appelé alors *Musagète*. A l'explication que nous venons de

(1) Spon, *Misc. Her. ant.*, p. 44 et 46; Winckelman, *loc. cit.;* Beger, *Thes. Br.*, t. I, p. 576; *Antichità di Ercolano*, tav. IV, t. II.

(2) Diodore, I, 24; Athénée, XII, p. 512; Strabon, XV, p. 688 e. 1008; Aristophane, *Ran.*, 46 et suiv.; Tertullien, *de Pallio*, cap. 4; Pollux, IV, 117.

proposer, deux objections cependant, et nous ne nous dissimulons pas qu'elles sont graves et difficiles à résoudre. La première est tirée du masque, qui n'est pas conforme au type adopt pour les masques tragiques. En effet il est privé de cet exhaussement de rigueur en forme de *lambda*, Λ, et que nous avons déjà fait remarquer en plusieurs occasions dans d'autres planches de cet ouvrage. Ensuite les cheveux, la barbe grise et la carnation bronzée se rapportent au masque comique. La seconde objection est l'absence du cothurne et la nudité des pieds. A la première objection, prise de la forme du masque, on peut répondre d'une manière assez péremptoire en citant l'exemple d'un masque pareil porté par Melpomène, sur un bas-relief de Spon (1), et sur un autre bas-relief de la galerie de Justinien (2); d'où il faudrait conclure tout naturellement, avec Pollux (3), que tous les masques tragiques n'avaient pas l'exhaussement appelé par les Grecs ὄγκος (4), et par les Latins *superficies* (5). Il paraît même prouvé que les masques d'esclaves ne devaient pas porter cet ornement.

La nudité des pieds de notre figure est plus difficile à justifier. Nous savons bien que les mimes devaient jouer nu-pieds : *Quantum disertissimorum versuum inter mimos jacet! quam multa Publii non* excalceatis, *sed* cothurnatis *dicenda sunt* (6).

(1) *Loc. cit.*
(2) Montfaucon, t. I, pl. 60.
(3) IV, 137.
(4) Pollux, IV, 133.
(5) Cuper, *Ap. Hom.*, p. 84.
(6) Sénèque, *Ep.* 8.

Helb. 877
KP. 153/6

V, 83

di Tragedia.

« Que de vers éloquents on trouve chez les mimes! Combien de produc-
« tions, dues à Publius, devraient êtes dites non par des histrions *déchaussés*,
« mais bien par des acteurs *chaussés du cothurne!* »

Mais, malgré l'admiration de Sénèque pour certains mimes de son temps, quel rapport peut-on établir entre la tragédie et la pantomime, les deux points extrêmes de l'art scénique? Faudra-t-il dire que l'artiste a voulu personnifier ici le rôle le moins élevé, le moins noble, le moins *tragique* de la tragédie antique? Ou bien faudra-t-il hasarder en quelques mots, et sans preuves à l'appui, une explication qui consisterait à dire qu'on doit voir ici la représentation en une seule personne des trois genres de l'art théâtral : la tragédie, qui réclamerait pour elle la massue et la peau de lion; la comédie, qui s'attribuerait le masque; et la pantomime, qui serait figurée par les pieds nus de notre figure?

PLANCHE 11.

Cette figure est dans le même goût que la précédente. C'est encore une muse peinte sur fond blanc, couronnée de laurier et vêtue d'une draperie de couleur foncée changeant du vert au rouge. Ses bras sont ornés de bracelets d'or. Elle appuie sur son épaule et retient avec sa main gauche une large massue, et porte de la main droite un masque surmonté d'une peau de lion. A part la nudité de la tête et la couronne de laurier, cette figure est tout

à fait pareille, pour ses attributs, à celle qui fait le sujet de la planche précédente. Aussi nous n'aurons rien à en dire; on n'aura qu'à lui appliquer les observations qui accompagnent notre planche 10.

PLANCHE 12.

Une *sambucistria* ou *sambucina* a fourni un sujet fort gracieux au peintre à qui nous devons cette peinture. L'instrument triangulaire porté par la jeune femme qui l'appuie sur son bras gauche et en tire des sons avec ses deux mains à la fois, était désigné par le nom de *sambuca*, et se rapprochait de la harpe par sa forme. Huit cordes sont attachées aux deux branches peintes en or. Il paraît que cet instrument triangulaire était très-propre à l'accompagnement des chants et des poésies érotiques, et que les sons qu'il rendait convenaient à l'expression des sentiments tendres et mélancoliques. A ce titre il appartenait de droit aux femmes, dont l'amour était la principale affaire. Les courtisanes avaient recours à sa mélodie pour captiver les cœurs; et à l'harmonie du chant et des sons de la *sambuca* elles joignaient aussi le désordre étudié et le voluptueux abandon d'une toilette qui leur permettait de parler aux sens avec l'empire irrésistible de la beauté des formes, de la langueur de la voix et de la mélancolie du son. Notre figure est très-séduisante; son attitude est facile et bien sentie; une draperie bleue



Ad. Bouchet sc.

A d'H. V. 5 P. 167.

3 Pouces

LA SAMBUQUE.

Die Sambuka.

(Civita)

Helb. 1324 (+)
RP. 264/4 *
Pd'E. V, 28, p. 167
Schefold (W.P.) 324
D-Maréchal V, 122

PEINTURES

Malerei

Gragnano
Scop 6 agosto 1759

Inv. No. 9243
Ruesch 1478

Alt. 0.31 m
Sala LXXIV

Helb. 259
RP. 52/
MB VIII, 22

Pit. E. III, 13, p. 71

Zahn III, V, 46

Reinach 148

Elia 354

MB VIII, 22
D. marecla III, 26
Heydemann, Arch. Zeit. XXX 1872, p. 63
Trendelenburg, Arch Zeit XXX 1876, p. 81
Roscher III, 2 - 1918



Vénus

voile ses jambes et laisse apercevoir le haut de son corps et la blancheur de ses pieds. Sa chevelure blonde, séparée sur le front, paraît très-courte et coupée en rond derrière la tête.

PLANCHE 13.

Sur un fond d'azur se détache une jeune et jolie femme vêtue d'une tunique jaune changeant et d'un manteau rouge clair. Ses cheveux sont blonds, et ses bras ornés de bracelets d'or. L'arc débandé et la flèche qu'elle tient dans ses mains lui ont été donnés comme attribut caractéristique, et nous devons avouer que, loin de nous aider à découvrir le nom de cette figure, ils ne font qu'augmenter nos suppositions et nos incertitudes.

L'arc était un attribut pour ainsi dire inféodé à la représentation de Diane qu'on appelait ἰοχέαιρα, παρθένος ἰοχέαιρα, *la jeune fille aimant les flèches* (1). Il est même très-rare de voir dans les monuments antiques cette déesse dépouillée de son arme favorite, et je crois qu'on ne la lui refuse que lorsqu'elle se confond avec la Lune ou avec Hécate. L'arc débandé indiquerait le repos de la chasse :

> ....Arcuque remisso
> Otia nervus agit (2);

(1) Pindare, P. II, 16.

(2) Claud., *de R.*, P. II, 31 et sui v

et sa tunique tombant jusqu'à ses pieds, *vestis non succincta,*

Poplite fusa tenus (1),

se rapporterait très-bien à l'idée que nous émettons sur notre figure. C'est ainsi que, dans Beger (2), Diane *Aricina* est représentée se reposant sous un arbre des fatigues de la chasse. Le bras, l'épaule et le sein droits découverts par la tunique qui tombe négligemment, rentrent aussi dans le sens de *Diane chasseresse* :

.... Ἀσύλωτοι δέ φιν ὦμοι
Δεξιτεροί, καὶ γυμνὸς ἀεὶ παρεφαίνετο μαζός (3).

« Son épaule droite était découverte, et sa mamelle apparaissait toujours « toute nue. »

Claudien a dit aussi des suivantes et des compagnes de Diane :

Veniunt humeros et brachia nudæ (4).

Les plus célèbres, celles qui portaient un nom bien connu, qui avaient leur histoire, leur légende particulière, étaient Dictymna, Opis, Cyrène, Procris, Anticlée et Atalante, à qui l'on attribuait la gloire d'avoir introduit l'usage des flèches pour chasser les bêtes fauves :

...... Φόνον πτερόεντα συμβόλος εὕρατο κούρη (5).

(1) Claud., *de R.*
(2) *Th. Br.*, p. 64.
(3) Callimaque, *H. in Dian.*
(4) Claud., II, *Cons. Stil.*, v. 243.
(5) Oppien, *de Venat.*, lib. II, v. 26.

[illegible]

[illegible] LXIX

[illegible] 9301

H. 0.72 m.

[illegible]

Panofka,
Einfluss der
Gottheiten auf
Ortsnamen
II, 27, p. 38

Pd'E. IV, 64, p. 321

[illegible]

302, 343

[illegible]

D- [illegible] V, 14

[illegible] 1863,
I Monumenti, p 19, No 45

2 Pieds.

DIANE.

Diana

Mais c'est en vain qu'on proposerait pour l'explication de notre figure le nom de Diane ou celui d'Atalante, ou celui de quelque autre de ses compagnes. Il faut reconnaître d'abord que la jeune fille qui nous occupe est loin d'être drapée et vêtue comme une chasseresse; surtout il faut remarquer en elle une attitude rêveuse et mélancolique et une délicatesse excessive de formes que nous ne saurions comprendre dans la sœur d'Apollon ni dans une de ses suivantes.

S'il est vrai, comme le veut l'Anthologie, que Cythérée ait appris à porter l'arc et le carquois, et à frapper de loin :

> Ἀεὶ μὲν Κυθέρεια φέρειν δεδάηκε φαρέτρην,
> Τόξα τε, καὶ δολιχῆς ἔργον ἐκηβολίης (1);

on pourra voir ici une image de Vénus, et dans ce cas il y aura quelque apparence de raison à dire que la mère de l'Amour est armée de l'arc et des flèches dont elle a dépouillé son fils. Nous avouons même que la physionomie de notre figure nous a fait pencher en faveur de cette dernière interprétation.

PLANCHE 14.

Le moyen le plus éloquent qui pût être employé pour exclure de la planche qui précède toute idée de Diane, c'était bien certainement d'offrir ici une Diane dans toute

(1) IV, 12, *Ep.* 21.

sa pureté, c'est-à-dire telle qu'on la représentait suivant les traditions de la Fable, vêtue d'une courte tunique, les jambes nues, les pieds chaussés de cothurnes, l'arc et le dard en main, et le carquois sur le dos. On n'a qu'à jeter les yeux sur cette planche pour se convaincre que la même divinité, le même personnage n'a pu inspirer les deux figures si diverses qui se succèdent ici. La première, celle de la planche qui précède, est délicate, pensive, mélancolique, son attitude est timide, incertaine; celle-ci est pleine d'assurance et de fierté; ses membres sont à la fois tendres et robustes, ses traits mâles et gracieux. Son noble front est orné d'une couronne formée de rayons d'or; elle porte un manteau bleu et une tunique dont la partie supérieure, celle qui couvre la poitrine, est pourpre, et la partie inférieure, tombant jusqu'au genou, jaune avec une bordure pourpre. Les cothurnes sont jaunes aussi; la base ou piédestal est marbrée, et le tout se détache sur un fond rouge.

PLANCHE 15.

Après Diane nous rencontrons Apollon. Il est ici presque entièrement nu et couronné de laurier. Le manteau, dont les plis s'attachent à son bras gauche, et qui couvre en partie ses jambes et ses cuisses, est rougeâtre; la lyre sur laquelle s'appuie le bras gauche, est jaune. Le dieu est chaussé de sandales jaunes aussi; il tient de la main droite une branche de laurier, à laquelle sont attachées

PEINTURES

Malerei.

15



A. Bouchet del et sc.   A. d'H. V. 4. P. 321

6 Pouces.

APOLLON.

Apollo.

Cata

Inv. No. MCLXII

M.N. Inv. No. 9541
Sala LXVIII/LXIX
Helb. 184
RP. 23/4
MB. X, 20 right

Denkm. d. a. K.
II, 12, 136
Pd'E. IV, 64, p. 321

comp. p. 20 RP III, 14

Einfluss der Gallkeiten auf Ortsnamen
III, 28, p. 38

D-Maréchal V, 13
Fiorelli, Gli Sc. P. 1865
I Monumenti, p. 19,
No. 45

Cragnano
luglio 1779

MN Inv. 8978

Ruesch 1476

Helb 1065

RP. 231/6

Elia 235

MB VIII, 2

D-Maréchal III, 17

Vgl Visconti

Ann d. Inst. 1869



A. d'H. V. 3 P. 55

3 Pouces

NĔMĔSIS.

Nemesis.

des bandelettes tressées. Il faut remarquer dans cette planche un attribut qui est donné souvent à Apollon sur les médailles : c'est la *cortina*, le couvercle du trépied; elle est rouge, et ceinte, en tous les sens, d'une guirlande de laurier.

PLANCHE 16.

Némésis, appelée quelquefois Rhamnusie et Adrastée, était fille de la Nuit (1) et de l'Océan (2); on lui donnait aussi pour père Jupiter (3) et pour mère la Justice (4). Elle avait pour mission d'abaisser les puissants et de relever les opprimés; son cœur était rempli d'une haine impitoyable pour les méchants que la fortune aveugle comblait de ses faveurs, et d'une affection compatissante pour les bons, en butte aux rigueurs du sort (5). Il était juste qu'une divinité sévère se chargeât de corriger les caprices du Hasard. Grâce à Némésis, la Fatalité désespérante ne régnait pas en souveraine absolue sur les destinées des mortels. C'était à elle que les infortunés adressaient leurs plaintes et leurs prières, c'était à elle qu'ils en appelaient des arrêts du Destin; c'était elle encore qui troublait le sommeil des puissants et qui recevait leurs invocations, pour qu'elle voulût bien ne pas troubler, par son intervention, le bonheur que la Fortune avait laissé tom-

(1) Hésiode, Θεογ., 223.
(2) Pausanias, I, 33 et VII, 5.
(3) Euripide, *Rh.*, v. 342.
(4) Amm. Marcell., lib. 14.
(5) Anthol., IV, Ep. LXX; Macrobe, *Sat.*, I, 22.

ber sur eux (1). Considérée sous ce point de vue, Némésis représente, dans la Mythologie, la justice divine. Au milieu du chaos des passions diverses qui s'abritent sous l'aile protectrice des divinités vicieuses adorées par le polythéisme, nous découvrons enfin le véritable et le sublime caractère de l'Être souverain, la rémunération de la vertu, et le châtiment du vice (2).

Cette grande et consolante idée se trouve mêlée, sous des noms divers, à toutes les religions anciennes (3). Hésiode (4) la présente sous le dualisme d'une Némésis compagne de la Pudeur, et d'une Némésis vengeresse et inexorable qui poursuit les coupables par la crainte du châtiment. L'une empêche les fautes par sa seule présence, l'autre se charge de les venger; la première rend le vice et le crime haïssables, la seconde impose la condition nécessaire de l'expiation. On a ajouté que dans les premiers âges du monde, les deux Némésis, c'est-à-dire l'Horreur du vice et la Vengeance divine, exerçaient sur les hommes leur action bienfaisante, mais que, dans la suite des temps, l'horreur du vice ayant abandonné le monde, il ne resta plus aux mortels que la divinité vengeresse (5) :

> Ἀθανάτων μετὰ φῦλ' ἴτον, προλιπόντ' ἀνθρώπους
> Αἰδὼς, καὶ Νέμεσις (6).

(1) Averani, diss. XVIII, *in Eurip.*; Barnes ad Eurip., *Rhes.*, v. 342.

(2) Buonarotti, *Medagl.*, p. 220 et suiv.

(3) Buonarotti, id. id.

(4) Averani, *citat. dissert.*; Rodig., lib. VI, 41; Hésiode, Θεογ., v. 223.

(5) Hésiod., Εργ., 200.

(6) Id. *id.*

Le nom de δίκης ἄγγελος, *ange de justice*, lui a été donné à juste titre (1).

Nous voudrions, pour l'honneur de l'artiste dont le pinceau a créé la figure qui fait le sujet de cette planche, qu'on adoptât l'explication, assez hardie peut-être, qui s'est présentée à notre esprit. Alors la conception du peintre antique serait ingénieuse, large, noble et éloquente. Alors notre figure serait la représentation du dualisme d'Hésiode. Sous les traits d'une seule figure, et avec une simplicité de moyens vraiment remarquable, il aurait indiqué l'horreur du vice et la vengeance céleste, la conscience et le remords ; le *pudor* et *metus* dont parle Ovide :

> Proque *metu* populo, sine vi *pudor* ipse regebat (2).

Notre figure, sur fond bleu, soulève son voile et détourne la tête, c'est là l'expression de l'horreur que lui inspire le mal ; elle porte une épée, c'est l'instrument du supplice réservé au coupable.

Il est bien rare que dans cet ouvrage l'objection ne vienne pas prendre sa place à côté de l'assertion ; nous sommes destiné à voyager au milieu d'un nuage d'incertitude. Ainsi, à l'explication que nous venons de développer, on pourra objecter que l'épée est un attribut tout à fait inusité entre les mains de Némésis représentée ordinairement avec une roue sous les pieds, une fronde ou une mesure dans une main, et une bride dans l'autre ;

(1) Le Clerc.

(2) *Fast.*, I, 250.

Ἡ Νέμεσις προλέγει τῷ πήχει, τῷτε χαλινῷ
Μὴ ἄμετρόν τι ποιεῖν, μήτ' ἀχάλινα λέγειν (1).

« Némésis avertit, par la *mesure* et par le *frein*, de ne rien faire sans mesure « et de ne pas parler sans frein. »

Il est vrai de dire aussi qu'on s'est très-peu accordé sur les attributs de Némésis. Aux signes caractéristiques déjà indiqués, on ajoute quelquefois les ailes, qui paraissent mieux convenir cependant à la Fortune, un simple rameau, une verge ou un bâton. On comprend que l'artiste a bien pu remplacer la verge ou le rameau par une épée; bien plus, nous devons dire que l'épée dans le fourreau nous semble ici une ingénieuse allégorie. Némésis était la fille de la Justice; Némésis précédait sa mère à qui elle abandonnait l'acte même du châtiment, se réservant d'effrayer par ses menaces, et de déchirer les cœurs par la crainte du supplice.

Si l'on élève des difficultés de détail sur l'intention que nous donnons à cette peinture, on reconnaîtra toujours Némésis dans l'ensemble et dans le mouvement de la figure. La draperie blanche dont elle est vêtue est donnée par Hésiode à la Pudeur :

Λευκοῖσιν φαρέεσσι καλυψομένω χρόα καλόν (2).

Enfin la tête couverte est le symbole de la profondeur des conseils des dieux, et du secret inviolable qui règne

(1) Anthol., IV, 12, *Ép.*, 72.

(2) Hésiode, Ἐργ., v. 198.

Stabiae
Gragnano 24 luglio 1759 according to PdE)

MN Inv 8834
Ruesch 1475 (gives Stab.)

Helb. 1856

RP 227/4 g.v. (gives Stabia)

PdE III, 5, 23

Elia 257

Rizzo, p. 61

Ternite 3, II, 11, p. 137

Zahn III, 66

D-Maréchal III, 5

T. Piroli II, 36

Curtius, Tav. VI, p. 292

A. d H. V. 3. p. 19.

6 Palmes

NYMPHE.

Nymphe.

sur les actes de la providence divine. Ammien Marcellin a dit de Némésis : *Ultrix facinorum impiorum, bonorumque præmiatrix... traditur ex* abdita *quadam æternitate omnia despectare* (1). Sur une médaille des Samiens, dans Buonarotti (2), on voit Némésis avec la tête voilée, et le savant explicateur en donne pour raison ces vers de Dante adressés à la Fortune :

. . . . Lo giudizio di costei
Che sta occulto, come in erba l'angue (3).

« Son jugement se tient caché, comme le serpent sous l'herbe. »

PLANCHE 17.

Cette composition est d'une grâce exquise. Sur un fond vert est une jeune femme vêtue d'une draperie jaune bordée de pourpre, dont les plis, négligemment dessinés, laissent apercevoir la nudité des épaules et des bras; des cheveux blonds noués et tressés sans art sont retenus par un diadème. La figure est vue de dos, et découvre seulement une partie de la joue droite. Elle va nu-pieds, tenant de la main droite une fleur qu'elle vient de cueillir à une tige. Des fleurs de couleurs variées remplissent une corne d'abondance de couleur verte, portée sur le bras gauche.

(1) Lib. 14.
(2) *Medagl.*, p. 309.
(3) *Inferno*, c. VII.

Les plus suaves créations de la Mythologie rattachent leur souvenir à la composition qui nous occupe. On se rappelle, en la voyant, l'épouse de Zéphire, soit qu'on l'appelle Chloris, soit qu'on lui donne le nom de Flore. L'Aurore, une des Heures, et la Fortune peuvent aussi bien revendiquer l'image si attrayante que nous offrons ici à l'admiration des artistes.

Nous aurons bien de la peine à résister à la tentation qui nous prend de faire suivre cette figure des citations qui se présentent en foule à la mémoire. Il n'y a rien dans ce tableau simple, naïf, vrai de couleur et de dessin, qui ne respire un parfum d'antiquité. C'est la tunique jaune, *crocota vestis*, l'*habit de couleur safran* que s'arrogeait l'Aurore,

Ille crocum simulat : *croceo* velatur *amictu*,
Roscida luciferos quum dea jungit equos (1),

et que les Heures, compagnes de l'Aurore,

Jungere equos Titan velocibus imperat Horis (2),

aimaient à porter aussi; ce sont les fleurs chéries de l'Aurore, non moins chéries des Heures; les fleurs que Lactance appelle le vêtement de Flore; les fleurs enfin, safran, jacinthes, roses, violettes, dans le suc desquelles les Grâces trempaient leurs voiles pour leur donner la

(1) Ovide, *A. A.*, III, 179.

(2) Ovide, *Mét.*, II, 118.

couleur et l'éclat des draperies qui enveloppaient les formes vaporeuses des Heures :

> Ἵματα μὲν χροιᾶς τοτε αἱ Χάριτές τε καὶ Αὖραι
> Ποίησαν, καὶ ἔβαψαν ἐν ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν,
> Οἷα φοροῦσ' Ὧραι, ἔν τε κρόκῳ, ἐν θ' ὑακίνθῳ,
> Ἔν τ' ἴῳ θαλέθοντι, ῥόδου τ' ἔνι ἄνθεϊ καλῷ (1).

« Chloris, la blanche épouse de Jupiter, Chloris, dont
« les Romains ont fait Flora,

> *Chloris* eram, quæ *Flora* vocor : corrupta latino
> Nominis est nostri littera græca sono (2),

« parcourt son jardin que la brise rafraîchit, qu'une fon-
« taine arrose, et que son mari généreux a rempli de
« fleurs en lui disant : Déesse, sois la reine des fleurs. »

> Est mihi fecundus dotalibus hortus in agris :
> Aura fovet; liquidæ fonte rigatur aquæ.
> Hunc meus implevit generoso flore maritus :
> Atque ait : Arbitrium tu, dea, floris habe (3).

Aurore, Chloris, Flore, une des Heures, toutes ces séduisantes divinités entre lesquelles nous n'avons garde de choisir, toutes ces créations délicieuses que nous voulons ménager, ont pu inspirer la composition reproduite dans cette planche. D'autres, plus hardis, se décideront peut-être sur un point que nous n'avons pas osé éclaircir.

(1) *Poëm. Cypr.*
(2) Ovid., *Fast.*, v. 195 et suiv.
(3) Ovide, *ibid.*

PLANCHE 18.

...............'Εστὶ δὲ δὴ
Λόγος τις, ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν
Λήδαν, κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβὼν,
Ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξε (1).

« Le bruit court que Jupiter, sous la forme d'un cygne, vola vers ma mère
« Léda, et que l'oiseau s'unit à elle par une trompeuse étreinte. »

C'est Hélène qui parle ainsi. Elle révèle son origine céleste et mystérieuse, fruit d'une de ces supercheries que le roi des dieux avait coutume d'employer pour la satisfaction de ses caprices. Il y a peu de légendes mythologiques aussi connues que celle du cygne et de Léda. Il y en a peu aussi qui aient été aussi souvent traitées par les artistes anciens et modernes. Des nombreuses versions qui se présentent à ce sujet (2), ils ont choisi la plus poétique et la plus originale. La métamorphose de Jupiter en cygne, qui, suivant quelques auteurs, aurait servi à subjuguer Vénus ou Némésis (3), est plus piquante si on l'applique à la chaste épouse de Tyndare. Nous donnons à notre figure le nom de Léda, et nous excluons les deux immortelles, Vénus et Némésis, parce

(1) Eurip., *Hel.*

(2) Munker et Staveren ad Hyginus, *Fab.*, LXXVII, et *Astr. poet.*, II, 8, et ad Fulgent., *Mythol.*, II, 16.

(3) Staver. ad Hyg., *Fab.*, LXXVII, et *Astr. poet.*, II, 8, et ad Fulgent., *Mythol.*, II, 16; Averani, *Dissert.*, XVI, *in Eurip*



4

LÉDA.
Leda

(PdE sive: Gragnano)

Stabia

Mus. Inv. no. 9546
Ruesch 1477
Sala LXXIV
Cat. No. DCCCCXXXVII
24 luglio 1759
Nr. 150
RP 17/3

Helbig 191

Pd'E III. 8, p. 45,
MB VIII, 22 (1)
Zahn III, IX, 86
D-Mar. dal III, 12
Elia 256
Cosenza, p. 45, 179

Vgl. O. Jahn
arch. Beitr.
p. 8

que rien dans ce tableau n'indique la présence d'une divinité, parce qu'il est plus prudent d'ailleurs d'adopter la fable la plus populaire. Les circonstances de la métamorphose de Jupiter ont été diversement racontées et diversement expliquées. On a dit que Léda, après avoir reçu les embrassements du Cygne, accoucha à la fois d'un œuf d'où sortirent Hélène et Pollux, fruits de l'amour de Jupiter, et d'un enfant qu'on appela Castor, et qui devait le jour à Tyndare. On a dit aussi que l'épouse de Tyndare produisit deux œufs d'où sortirent Hélène et Pollux immortels, Castor et Clytemnestre mortels comme leur père. Cette tradition est l'origine de ce vers :

Nec *gemino* bellum Trojanum orditur ab *ovo*.

Enfin on ne s'est pas accordé sur la nature même de l'oiseau dont Jupiter avait pris la forme; Hyginus (2) attribue au griffon l'honneur d'avoir servi aux projets du roi de l'Olympe ; Virgile fait intervenir une oie :

Ciris Amyclæo formosior *ansere* Ledæ (3).

Apollodore s'éloigne davantage de la fable vulgaire. D'après lui, Némésis, et non pas Léda, aurait été métamorphosée en oie, et c'est ainsi qu'elle aurait mis au monde l'œuf d'où naquit Hélène (4). Ce mythe a reçu

(1) Ovide, *A. A.*

(2) Lycophron, v. 87; *Astr. poet.*, II, 8; ibid, les scoliastes.

(3) *Ciris.*

(4) Athénée, II, 12.

plusieurs explications. On a soupçonné qu'un roi (dans le principe tous les rois prenaient le nom de *Zeus*, de Jupiter) obtint les faveurs de Léda sur les bords de l'Eurotas, témoin ordinaire des amours des cygnes et de leurs femelles, et que, comme l'épouse de Tyndare avait reçu la même nuit les caresses de son mari, elle conçut le double germe dont parle la Fable (1). Nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer que le commentateur que nous citons est peu versé dans les sciences physiologiques. D'autres ont proposé une explication beaucoup plus simple. Ils ont dit qu'Hélène fut élevée dans une chambre voûtée, et que, comme les Grecs donnaient à ce genre de construction le nom d'ὠόν, *œuf*, on se plut à dire que la princesse *était sortie de l'œuf* (2); s'il en est ainsi, la fable poétique du Cygne et de Léda aura une origine bien prosaïque.

Le fond du tableau est vert. La jeune femme est à demi vêtue d'une draperie rouge bordée de jaune clair; des boucles ornent ses oreilles; son bras droit est ceint d'un bracelet d'or. Une bandelette retient ses cheveux blonds. L'oiseau blanc qu'elle entoure de son bras gauche, et qui avance la tête sur son sein comme pour l'embrasser, ressemble à une oie plutôt qu'à un cygne.

(1) Tzetzès, *ad Lycoph.*, v. 87.

(2) Athénée, II, 12; Averani, *cit. dissert.*; Plutarque, *de Fac. in orb.*, I.

PEINTURES

Malerei



LA VITTORIA

Siegsgöttin

PLANCHE 19.

Parmi les nombreuses images que les médailles et les autres monuments antiques nous ont conservées de la Victoire, presque toutes la représentent ailée ; les poëtes ont adopté aussi cette forme, qui a été consacrée par un usage à peu près constant.... *Recte profecto germana illa pictorum, poetarumque commenta* Victoriam *finxere* pennatam (1);

Tu quoque ab aerio præpes *Victoria* lapsu (2).

Il paraît cependant que, dans l'antiquité la plus reculée, cette divinité n'avait pas encore obtenu, dans les fictions poétiques, le céleste attribut qui lui permettait de s'élever dans l'Olympe et de s'abattre sur la terre. Il ne lui fut accordé qu'après la disgrâce de l'Amour, lorsque les dieux, fatigués de ses impertinences, le chassèrent du ciel et lui arrachèrent ses ailes. Alors seulement la Victoire s'enrichit des dépouilles de l'Amour (3). Dans le vrai, et hors du domaine de l'invention mythologique, on a dit que les ailes furent données pour la première fois à la Victoire par Bupale, sculpteur d'Athènes, ou par le peintre Aglaophon (4). Si dans la ville d'Athènes

(1) Latin. Pacat., *Panegyr.*
(2) Auson., *Epigr.*, I, v. 2.
(3) Athénée, XIII, 2, p. 563.
(4) Aristoph., *Av.*, v. 575; Beger, *Th. Br.*, p. 51; Buonarotti, *Medagl.*, p. 66.

on voyait une Victoire non ailée (1), on ne doit s'en prendre qu'à l'égoïsme d'un peuple qui voulait retenir à son profit une divinité inconstante dont il redoutait les caprices et dont il voulait se réserver les bienfaits ;

Νίκη γάρ σε φυγεῖν ἄπτερος οὐ δύναται (2).

La couronne et le bouclier sont des attributs dont il est facile de saisir l'à-propos. On l'a représentée quelquefois écrivant ou gravant sur un bouclier (3); mais d'autres fois on la voit portant en main l'arme de la défense (4). On peut dire encore que le bouclier, aussi bien que la couronne, est un prix destiné au vainqueur (5), une des récompenses appelées par les Grecs νικητήρια, ἐπινίκια, ἀριστεῖα (6). La plus noble et la plus enviée des couronnes était sans contredit la couronne de chêne, qui portait le nom de *civique*, et que l'on décernait aux guerriers qui avaient sauvé la vie, dans le combat, à un de leurs concitoyens. Cette couronne, qui dans le principe était faite d'une branche de chêne, se composa dans la suite de feuilles d'or imitant le chêne (7). On voit sur les médailles des couronnes de ce genre, octroyées aux généraux par le sénat, avec la légende : *ob cives servatos*. Les Grecs n'ont pas connu la couronne civique,

(1) Pausanias.

(2) *Anthologie*, IV, cap. 21.

(3) Beger, *Th. Br.*, p. 742 et 751 ; Buonarotti, *Medagl.*, p. 52.

(4) Beger, *loc. cit.*, p. 807.

(5) Homère, *Il.*, XXII, 799.

(6) Rodig., XIII, 30 ; Barnes ad Eurip., *Ion.*, V, 852.

(7) Paschal., *de Coron.*, VII, 8 et 11.



Herc.

Sala LVI, ...

M.N., Inv. 9157

Helb 920
RP 136/3
cf. M.B. VIII, 54

Pitture 3, II, 141-142
P d E. II, 45, p 223
cf. RP 146/1
D-Maréchal II, 97
Ruggiero, Scavi, p 692

PEINTURES.
Malerei



A d'H V 2 P 223

4 Pouces

Hebe

, oak

mais le feuillage du chêne n'en a pas moins été chez eux un puissant moyen d'émulation. Chez eux, comme chez les Latins, *parler par le chêne, parler au chêne*, équivalait à dire : *parler avec assurance* (1), et la raison qui en est donnée, c'est que le chêne était consacré à Jupiter.

La Victoire, appelée *palmaris dea*, parce que, de la main gauche, elle porte souvent une palme au lieu du bouclier, est donc représentée ici avec des attributs justifiés par de nombreux exemples et par les traditions sacrées du polythéisme. Elle vole, la couronne d'or et le bouclier en main. Ses cheveux, symétriquement arrangés sur le front, tombent en désordre sur ses épaules. Elle est vêtue d'une longue tunique blanche qui laisse apercevoir la nudité de ses pieds.

PLANCHE 20.

C'est encore une figure ailée qui fait le sujet de cette planche. Un collier et des bracelets de perles parent les contours de son cou et de ses bras. Une draperie blanche flotte sur son dos et enveloppe de larges plis la partie inférieure de son corps, à l'exception de ses pieds, chaussés de sandales attachées par des rubans rouges. Elle porte un bassin et un vase avec un couvercle en forme

(1) Paschalius, VII, 13.

de sphinx. On peut voir dans cette jeune femme, aux formes assez hardiment touchées, une image d'Hébé, qui fut en grande vénération chez les Sicyoniens, dont elle reçut les noms de *Dia* et de *Ganymeda* (1); les ailes, le vase et le bassin n'ont rien qui puisse exclure cette explication.

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
Νέκταρ ἐῳνοχόει (2).

Les dieux, comme les mortels, demandaient de l'eau pour leurs mains à une jeune et belle femme qui se présentait pendant le repas avec un vase et un bassin d'argent (3). Ces attributs ne sont pas tellement justifiés qu'on ne doive chercher d'autres hypothèses. Un vase étrusque où l'on a gravé une Victoire ailée, versant, d'un vase pareil à celui de cette planche, de l'eau sur le feu sacré d'un autel, a fait demander si le nom de la Victoire ne conviendrait pas mieux à notre figure que celui d'Hébé. On a dû se demander si le vase et le bassin ne pourraient pas indiquer les libations et les sacrifices en action de grâces, qui célébraient les succès militaires des anciens. L'ablution des mains qui précédait toutes les cérémonies religieuses des anciens (4) était d'usage après la victoire, comme la purification du sang versé pendant la

(1) Strabon, VIII, p. 382, et Pausanias, II, 12.

(2) Homère, *Iliad.*, IV, in princ.

(3) Homère, *Odyss.*, I, 136.

(4) Feithius, *A. H.*, 1, 10; Struckius, *de Sacrif.*, p. 201.



PEINTURES.
Malerei.



A. d' H. V. 4. P. 113



A. d' H. V. 5. P. 30

6. P.

LA VICTOIRE

Siegsgottin

parazonium

M. N. Inv. No. 8955

Heib. 946
RP. 145/8

P d'E. IV, 23, p 113
Tomo 2, III, 21, p. 93
D. Marechal V, 13
Ruggiero, Scavi, p. 693

from Civita

Cat. No. DCCCXVII
Helb. 1777
RPGR 348/10
Pd'E VI, p. 30
This is the left panel of three in No. 9275

See Pd'E III, 36, p. 181
see RPGR 117/6 and 7

Tomo 2, III, 21, p. 33

guerre (1). L'image du sphinx, employé dans le langage symbolique pour exprimer la présence d'un mystère, nous justifie jusqu'à un certain point de ne pouvoir pénétrer en son entier le sens de la figure allégorique qui fait le sujet de cette planche. Nous terminerons en proposant encore une interprétation qui consite à dire que le sphinx indique peut-être une victoire due à l'adresse et à la ruse. On pourrait alors donner à notre figure le nom de *Vacuna*, adorée par les Sabins, laquelle, d'après Varron, était la même que la Victoire, mais plus particulièrement la Victoire de ceux qui triomphent par la sagesse, *qui sapientia vincunt* (2).

PLANCHE 21.

Sur une petite bande de couleur verte qui indique sans doute une terrasse, chemine une femme ailée qui tient de la main droite une palme verte, et de la main gauche un objet de couleur jaunâtre dont il n'est pas facile de préciser la forme et la nature. Son vêtement, d'un agencement assez singulier, semble se composer de deux parties : l'une, inférieure et entre-bâillée, laisse apercevoir la cuisse droite et rappelle l'épithète ironique de φαινομηρίδες donnée aux femmes de Sparte, dont les tuniques, non cousues sur les côtés, laissaient apercevoir la nudité des

(1) Feithius, *A. H.*, 1, 6; Stuck., p. 116 et suiv.

(2) Giraldi, *de Diis Synt.*, X, p. 323.

a/ Helb. 916 Rein. 145/8
b/ Helb. 1777 Rein. 348/10
P.d.E. V, 30
Pompei.
8955
Herc.

cuisses (1) ; l'autre, supérieure, forme de larges plis sur la ceinture et flotte au-dessous du bras gauche. Toute la draperie, très-altérée d'ailleurs, paraît avoir été rougeâtre, et l'on distingue à peine dans les plis quelques teintes bleues. La chaussure est aussi très-endommagée, et l'on aperçoit l'indication assez vague de rubans qui s'élèvent jusqu'à mi-jambe. La teinte des cheveux n'est pas mieux conservée ; dans leur état actuel ils sont rougeâtres. Le collier et le bracelet sont jaunes.

Nous sommes assez porté à voir encore une Victoire dans la figure reproduite par cette planche. Le collier et le bracelet lui conviennent à double titre. D'abord ces ornements étaient familiers aux femmes de l'antiquité ; ensuite ils étaient le prix de la valeur guerrière, du savoir et du mérite littéraire (2). La palme est ici une indication bien plus incontestable de la Victoire. Outre que les médailles antiques offrent de nombreux exemples de Victoires représentées avec cet attribut, il résulte de la lecture des auteurs anciens que les vainqueurs dans les jeux sacrés portaient un rameau en main (3). Nous avons parlé tout à l'heure des médailles ; plusieurs représentent la Victoire tenant de la main gauche un *parazonium*. L'objet vaguement figuré qui formait avec la palme les deux principaux caractères de notre figure, pourrait, s'il avait un peu plus de longueur, être pris pour un pa-

(1) Plutarque, *Lycurg.*

(2) Scheffer, *de Torq.*, cap. 7 et seq., et cap. 9.

(3) Plutarque, *Symp.*, VIII, 4 ; Aulu-Gelle, III, 6 ; Pausanias, VIII, 48 ; Pollux, III, 152.

Pomp.
Masseria
di Irace
Scop. 26 agosto 1761
MN Inv. No. 8959
Sala LVI

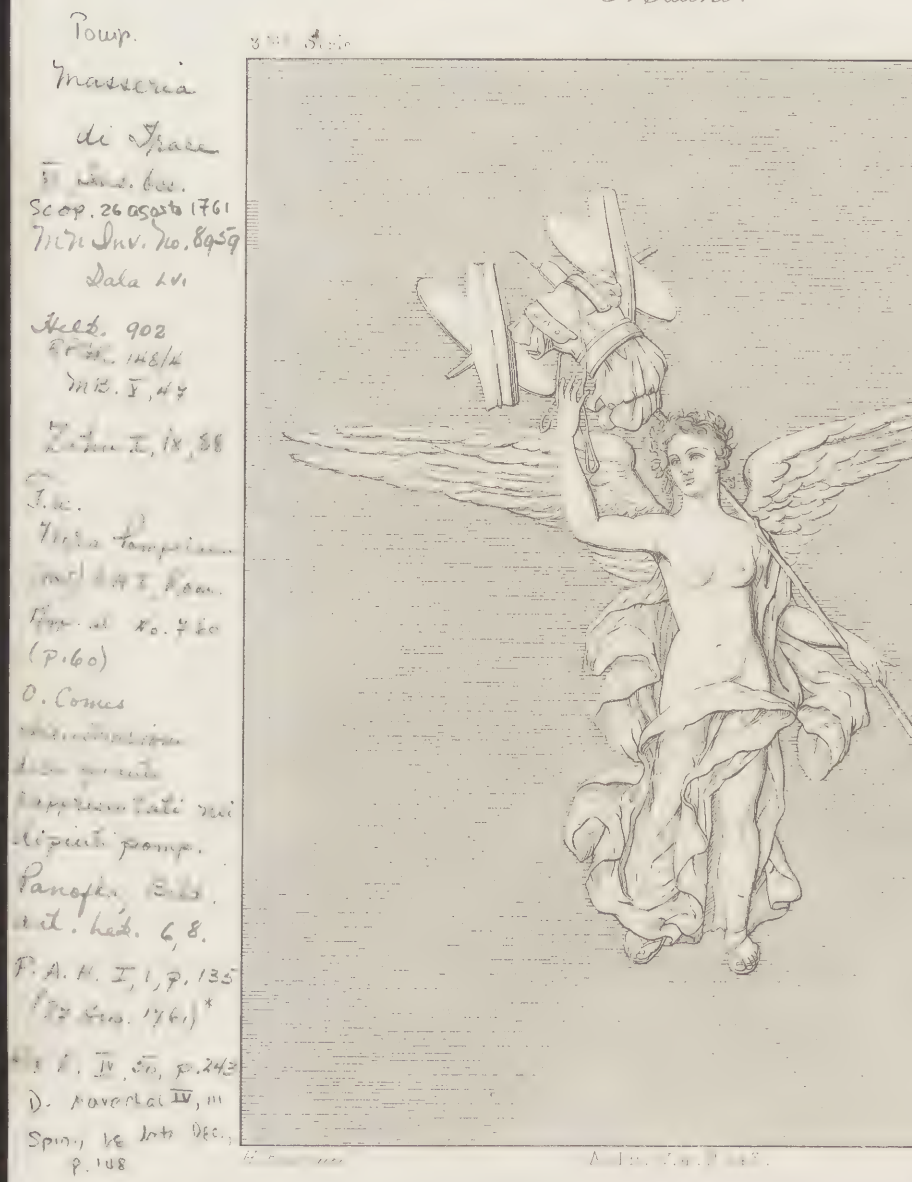
Helb. 902
MB. V, 47

(P. 60)
O. Comes

Panofka
6, 8.
P. A. H. I, 1, p. 135
(... 1761)*
IV, p. 243
D. Noverlai IV, III
Spin., Le Arti Dec.,
p. 108

* ... una pintura, che representa una Victoria con asta alas y trofeo, de 2 pal. y 9 on. por 2 pal.

Schefold (WP) 311
p. 19, No. 41



1 P[d]

LA VICTOIRE.

Siegsgöttin.

razonium. Ce même objet peut, à certains yeux, passer aussi pour un volume ou un livre à angles; et il semble qu'on l'a ceint d'un ruban ou d'une bandelette. Alors on comprend que la figure représentée ici aura trait à une Victoire littéraire, Victoire célébrée chez les anciens avec un culte non moins fervent que sa sœur, la Victoire militaire (1).

PLANCHE 22.

Voici une autre Victoire, ailée comme celles que nous avons déjà vues, couronnée de laurier, vêtue d'un manteau jaune à bordure violette, et chaussée de sandales. Elle porte un trophée sur son épaule. Les armes sont couleur d'acier, la tunique qui sort de dessous le haubert est violette, l'haste ou tronc qui porte le trophée est couleur de bois; le tout est sur un fond blanc. Nous ne nous arrêterons pas à prouver, à force de citations, l'usage des trophées chez les anciens. Virgile a dit des vainqueurs :

> Indutosque jubet truncos hostilibus armis
> Ipsos ferre duces (2).

Plutarque, décrivant Romulus qui apporte à Jupiter Férétrius les dépouilles du roi Acron, semble avoir fourni

(1) Scaliger, *Lect. Auson.*, II, 19. (2) Virgile, *Æn.*, XI, 83.

Helbig 902
Reinach 148/4

la description littérale de notre figure : *Romulus coupa un grand chêne et le transforma en trophée, c'est-à-dire qu'il l'orna des armes d'Acron, disposées et suspendues selon l'usage; le front orné de laurier, il cheminait portant le trophée sur son épaule droite* (1).

PLANCHE 23.

La figure de femme qui fait le sujet de cette planche est sur fond rouge. Elle a pour attribut des ailes blanches, qui convenaient non-seulement à la Fortune, à la Paix, à la Victoire et à la Justice (2), mais encore à tous les génies, à toutes les créations mythologiques des deux sexes à qui l'on avait donné le rôle de servir les divinités principales. Les ailes de notre figure ne jetteraient donc pas un grand jour sur l'intelligence de la planche, si la jeune femme ne portait une grande corne d'abondance. Nous ne rappellerons pas à ce sujet la fable bien connue de la corne d'Amalthée, ni de celle d'Achéloüs. Il nous suffira de constater que, suivant l'opinion d'auteurs judicieux et recommandables (3), la corne d'Amalthée exprime les vraies richesses, c'est-à-dire les fruits et les dons de la nature. Ce fait ressort d'une manière bien frappante du petit signe placé presque toujours sur

(1) Plutarque, *Romulus*, p. 27.

(2) Cuper, *Apoth. Hom.*, p. 162 et suiv., t. II; *Suppl. Pol.* et *Harpocr.*, p. 426 et suiv.

(3) Buonarotti, *Medagl.*, p. 226.



A d H V 4 P. 89

6.P°

Pompei
5822
Cat. No. MLXXXXIV
Civita
26 Agosto 1761
Schefold (WP) 311, 332
Pd'E IV, 18, p. 89
KFGR 145/4
PAH I, 1, p. 135

A d H V P. 37

Pd'E V, p. 137

KFGR. 75/1

D. Marechal V

Göttin des Ueberflusses.

la corne d'abondance, et qu'on voit ici sortir d'entre les fruits qu'elle contient. Il a été généralement pris pour l'image du soc. Alors, et en admettant, ce qui est douteux, que le petit signe dont nous parlons représente un soc, on comprendrait tout l'à-propos du principal instrument de l'agriculture, de celui qui féconde la terre et qui est la source de toutes les richesses. Il est vrai qu'on répond à cette explication, fournie par Agostini, que l'instrument du labourage, dont on attribuait l'invention à l'industrieuse Égypte, ne saurait convenir à l'abondance primitive de la Grèce et de l'Italie, dont les artistes aimaient à représenter l'âge d'or par la production spontanée des glands, des noix, des pommes, des pommes de pin, etc., et de tous les autres fruits qui se produisent sans culture. Quoi qu'il en soit du petit signe qui nous a occupés, nous devons nous attacher à voir ici une image de l'Abondance. Elle seule peut se présenter ainsi sans autre indication que la corne à qui elle a donné son nom :

Apparetque beata *pleno* Copia *cornu* (1).

Si la Fortune, qui lui donnait des ordres (...*datumque est* Copiæ *quæ est* ministra Fortunæ) (2), aimait à porter la corne dont se servait aussi sa suivante, elle s'annonçait toujours par d'autres attributs.

(1) Horace, *Carm. sec.*, v. 59. (2) Stace, *Th.*, IV, 106.

PLANCHE 24.

Le fragment de cette peinture sur fond noir nous a conservé presque entier un Amour ou un Génie dont les cheveux sont retenus par une bandelette blanche. La draperie qui est jetée sur l'épaule gauche est de la même couleur et retenue par la main du même côté, qui serre aussi un rameau orné de rubans. Cet Amour nous rappelle l'Amour au diadème, tel qu'il est représenté par Callistrate (1); le rameau qu'on lui donnait aussi quelquefois semble, lorsqu'il est formé, comme on le voit ici, de bandelettes ou de rubans, convenir à l'Amour, *dieu de paix*. C'est ainsi qu'il est nommé par Properce (2), et qu'on le trouve dans Beger figuré sur une médaille où on n'a pas cru devoir lui conserver son arc, ni son flambeau; ces deux attributs, qui excluent toute idée de bonheur et de tranquillité, ont été remplacés par des bandelettes (3) :

> Ite, nymphæ : posuit arma, feriatus est Amor;
> Jussus est inermis ire, nudus ire jussus est (4).

Tibulle invite l'Amour aux fêtes de la campagne, mais il ne comprend pas dans l'invitation les flèches et le flambeau :

(1) *Stat.*, XI.
(2) III, *El.*, III, 23.
(3) Beger, *Th. Br.*, t. I, p. 39.
(4) *Pervigil. Vener.*, 29 et suiv.

a) Helbig 617. Rein. 68/1.
b)

Malerei.

Génie avec caducée



A. 4 H. V 5 P 67

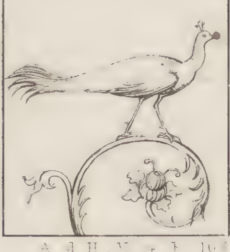
Herc.
(4)

Helb. 617 (4)
KPGR 68/1

Dithypold (wt) 207

Pd E V, (4) p. 67
Russiero, Scav, p. 634







A. 4 H. V. 3 P. 16

Pomp.
Civita (Grosjean)
MN inv. 110 510
old no 1426
Pd E IV, p. ...

D. Marechal IV, 104

4 MN 9776
Pd E I, p. 233

PEINTURES.

Malerei.



LA VICTOIRE

Siegsgöttin.



L'AURORE. VI.

Aurora.

Pomp
[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible] , p. 91
[illegible]
[illegible]
[illegible] 142/2)
[illegible] *
[illegible] 145/1
[illegible] , 27, p. 123
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
D. Marcelo V, 95

* [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Sancte, veni dapibus festis, sed pone sagittas,
Et procul ardentes hinc procul abde faces (1).

Le Génie appelé *Pacifer* (2) a peut-être aussi inspiré cette composition.

PLANCHE 25.

On doit voir dans cette planche une Victoire peinte sur fond rouge, avec des ailes d'un vert clair, des cheveux blonds, une tunique blanche, tenant d'une main une palme, et de l'autre une couronne de feuillage et de fleurs. Elle est posée sur un modillon jaune. Ce qu'elle offre de plus remarquable est bien certainement la feuille de couleur claire qui orne son front. Elle portait quelquefois sur la tête une tour ou une fleur de lotus ; mais le signe posé sur le front de notre figure est étranger à l'un et à l'autre de ces attributs.

Helb. 917. Reinach 145/2! and 145/7!

PLANCHE 26.

Sur une colonne est une femme ailée, couronnée de diverses fleurs, chaussée de blanc, et tenant de la main droite un disque rougeâtre ; son bras gauche, orné d'un bracelet d'or, soutient ou dispose avec grâce la superbe

?

(1) Tibulle, II, *El.* I, 81. (2) Reines., I, 294.

Helb. 933 = Rein. 145/1. = 8863.
Helb. 934 = Rein. 145/3

tunique dont elle est vêtue. Tout, dans cette composition, à l'exception des couleurs indiquées déjà, est violet, la colonne, les ailes, la tunique et le *pallium*.

Au milieu de toutes les incertitudes auxquelles l'esprit est en proie lorsqu'il essaye d'assigner un nom et un rôle à la figure tracée dans cette planche, on s'arrête volontiers à l'idée que l'artiste a représenté ici une femme, quels que soient d'ailleurs son nom et son rang, qui ajuste complaisamment sa toilette en se contemplant dans un miroir. Cette explication est le point de départ de toutes les recherches que l'on doit faire dans la mythologie pour découvrir quelle a été l'intention de l'artiste qui nous a donné cette peinture. Le miroir convenait à Vénus, à l'Aurore, souvent confondue avec Cypris, à Iris, qui semble avoir un certain rapport avec la mère de l'Amour, διὸ καὶ οἰκείως πῶς ἔχειν δοκεῖ πρὸς Ἀφροδίτην (1). Si l'on objectait que ces trois divinités n'ont jamais eu des ailes, nous rappellerions que les Toscans, qui imitaient d'ailleurs les Égyptiens, donnaient des ailes à toutes leurs divinités (2), et que les monuments antiques offrent la Justice, la Paix, la Nuit, la Lune, Vénus, et bien d'autres déesses, toutes indistinctement ailées (3).

(1) Eustathe, *Il.*, E. 555.

(2) Buonarotti, *App. ad Dempster*, p. 7.

(3) *Apoth. Homer.*, p. 162 et suiv., t. II, *Suppl. Pol.*

Rcop. 18 jan. 1749

Villa di
Cicerone
Extra moenia
No. 5

Mus. Inv. No. 9297
Knoch 1929
Sala LXXIV

Helb. 1921
Rr. 137/3
M. B. VII, 36, r.
Piroli, I, 24
Id. E. I, 24, p. 129
ABr. 90, 2
Schefold (1957) 324, 343
Ruv. Descr. p. 404
PAH. I, 1, p. 7
(18 jan. 1749)

Gell, 1851,
vignette p. 99
J. Morellus I, 79



PLANCHE 27.

La figure qui fait le sujet de cette planche et onze de celles qui suivent ont été retirées des fouilles de la *Torre dell' Annunciata*, toutes dans un même appartement, d'où l'on a retiré encore six bandes d'arabesques et sept baladins dansant sur la corde, que l'on retrouvera dans la 4e série de cet ouvrage. Ces douze sujets paraissent appartenir au même genre, peut-être à celui que Pline appelle *libidines;* et sous ce rapport on pourrait les comprendre dans la même explication. Nous dirons cependant, à mesure, ce que nous trouverons dans chacun d'eux qui semblera digne de réflexion.

Nous donnerons ailleurs la décoration de la salle d'où l'on a retiré les douze figures qui vont nous occuper. Cette salle aurait été, selon les uns, une chambre à coucher, et, selon les autres, un *triclinium,* ou une espèce particulière de triclinium, auquel les Grecs donnaient le nom d'ἀφροδίσιον, les Latins, celui de *venereum,* et qui, selon Athénée, consistait en une salle garnie de trois lits, ornée de peintures, de statues et de vases à boire. Les sujets des peintures qui décoraient les murailles favorisent également ces trois conjectures.

La figure qui commence la série des gracieuses compositions que nous allons offrir à l'admiration des artistes semble, à raison de la modestie qui règne dans le vête-

ment et dans l'attitude, devoir échapper à la qualification générique des *libidines*. C'est une jeune femme non moins belle que ses onze compagnes, vêtue d'une tunique blanche et par-dessus d'une robe bleu clair avec une bordure de couleur rouge. Ses oreilles sont ornées de pendants de perles, et ses pieds chaussés de sandales. Sa chevelure, comme celle des autres figures du même genre, est blonde, et cette monotonie de teinte qui règne dans les cheveux de nos *libidines*, provient sans doute de l'impossibilité où aurait été le peintre de faire des cheveux noirs sur des fonds noirs. Elle est enfermée dans un voile de couleur jaune retenu par une bandelette rouge qui vient se nouer sur le front. Cette coiffure est une de celles dont parle Tertullien (1) quand il dit : « Il y a des femmes qui, au « lieu d'employer des *mitræ* ou étoffes de laine pour se « voiler la tête, en font un bandeau avec lequel elles se « couvrent le front, tandis que le haut de la tête est tout « à fait nu. D'autres se coiffent plus modestement avec « des étoffes de lin qui laisssent le front et le devant de « la tête à découvert et ne descendent pas jusqu'aux « oreilles. » Au reste, pour les coiffures des femmes de l'antiquité, nous renvoyons aux auteurs et aux commentateurs qui s'en sont occupés d'une manière spéciale (2). Notre figure tient de la main droite un rameau avec des fruits qui ressemblent à des citrons, et de la main gauche

(1) *De veland. virgin.*, cap. 17.

(2) Tertullien, ibid.; Rainaud, *de Pileo et cæt. cap. teg.*, sect. VI; De Guignes; Turneb.; Eustathe *ad Iliad.*, Ξ; Suidas; Ménage, *Orig. de la lang. ital.*

un sceptre couleur d'or avec une sphère au bout, et pardessous un ornement qui paraît être un chapiteau (1). Ces deux objets, destinés sans doute à indiquer le personnage que l'artiste a voulu représenter, ont exercé la sagacité des érudits.

La première idée qui s'est offerte à l'esprit, à la vue de cette figure, a été celle de la Paix, que l'on habillait volontiers de blanc :

> At nobis, Pax alma, veni, spicamque teneto,
> Perfluat et pomis *candidus* ante sinus (2).

On la voit dans plusieurs médailles, habillée et coiffée comme la femme qui fait le sujet de ce tableau, avec un sceptre pareil et un rameau qui cependant, nous devons bien l'avouer, est toujours une branche d'olivier. Du reste, un fruit, quel qu'il soit, serait toujours très-bien dans les mains de la Paix, qui n'aurait pas été déplacée elle-même dans le *triclinium*. Euripide (3) ne dit-il pas de Bacchus :

> Ὁ δαίμων, ὁ Διὸς παῖς,
> Χαίρει μὲν θαλιαῖσιν,
> Φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν εἰρή-
> ναν, κουροτρόφον θεάν.

« Ce dieu, fils de Jupiter, aime les festins; mais il aime aussi la paix, distributrice des richesses et nourrice des jeunes gens. »

(1) Pausanias, V, 11, II, 17; Juvénal, *Sat.*, X, v. 38; Antonio Agostini, *Dial.*, V.

(2) Tibulle, liv. II, *El.* X, in fine.

(3) *Bacch.*, v. 417 et suiv.

Et Horace (1) ne recommande-t-il pas la paix aux convives, en leur disant que les querelles ne conviennent qu'aux barbares?

Les fruits couleur d'or, que nous avons appelés des citrons, ont servi de fondement à deux autres conjectures. Selon Asclépiade (2), la terre produisit le citronnier pour les noces de Jupiter et de Junon; le sceptre et le diadème ou la bandelette sur le front (3) conviennent très-bien à la reine des dieux. Le voile jaune serait le *flammeum* que portaient les nouvelles mariées; et Junon présidait aux noces. Enfin le vêtement couleur d'azur serait un symbole facile à interpréter chez Junon, que l'on appelait ἀερόμορφος (4), et qui était la déesse de l'air. Notre figure serait donc une Junon.

L'on pourrait y voir une Vénus avec tout autant de vraisemblance. L'île de Chypre, un des séjours bien-aimés de Cythérée, était plantée de citronniers (5). Le sceptre a été vu d'autres fois dans les mains de Vénus. Le vêtement bleu nous rappelle qu'elle était la fille de la Mer. Enfin Vénus, à qui les mères sacrifiaient pour qu'elle donnât à leurs filles un bon mari (6), Vénus *pronuba*, Vénus *maritalis,* aurait été placée avec autant d'à-propos que Junon, dans une chambre à coucher ou dans un *triclinium;* et le sceptre, dans cette hypothèse, rappellerait la royauté de l'épouse dans le ménage.

(1) Livre I, *Ode* 27.
(2) Athénée, III, 7, p. 83.
(3) Apulée, *Met.*, X.
(4) Orphée, *Hymn. in Junon.*
(5) Athénée, p. 84.
(6) Natal Conte, II, 4.



Le mouvement de cette figure pourrait encore porter à croire qu'elle représente une *danseuse*, si l'on ne concevait très-bien que son attitude n'a probablement d'autre but que de joindre de la grâce au sujet, et si d'ailleurs Ovide (1) et Burmann n'avaient pas le soin de nous prévenir que les « femmes élégantes marchent avec coquetterie et comme si elles dansaient. »

PLANCHE 28.

Qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa; nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem... ipse autem color deæ diversus in speciem; corpus candidum quod cœlo demeat, amictus cæruleus quod mari remeat

« Vénus, quand elle était vierge, allait nue, pour montrer la perfection de « sa beauté ; seulement un léger voile de soie ombrageait ses charmes les plus « secrets et les plus séduisants .... Du reste la déesse s'offrait sous deux « couleurs diverses; son corps était blanc, parce qu'elle descend du ciel, et sa « draperie bleue, parce qu'elle retourne à la mer. »

Apulée (2), qui, après avoir tracé ce portrait gracieux, nous montre le Zéphyr malin jouant avec le voile de Vénus et le soulevant parfois, semble avoir décrit à peu près la figure qui fait le sujet de cette planche. Elle ne mérite pas moins d'intérêt et d'admiration que ses compagnes. Les traits de son visage sont gracieux. Elle a des cheveux

(1) *A. A.*

(2) *Métam.*

blonds retenus par un ruban bleu de ciel qui lui ceint le front. Une draperie légère et de couleur jaune voile, sans les cacher, ses charmes les plus secrets, et permet d'admirer la beauté de ses formes depuis la ceinture jusqu'en haut, et la blancheur de ses pieds. Vénus était appelée la déesse aux pieds d'argent, ἀργυρόπεζα. Les Nymphes, les Grâces et les Heures étaient souvent représentées nu-pieds. On les dépeignait aussi quelquefois nues,

> Gratia cum nymphis, geminisque sororibus audet
> Ducere *nuda* choros (1);

et le plus souvent à demi vêtues, *solutæ* (2), avec des voiles transparents. Enfin Xénophon (3) parle du ballet des Grâces, et trouve qu'un festin ne pouvait se terminer d'une manière plus agréable que par des danses où l'on imitait les poses et les mouvements cadencés des Nymphes, des Grâces et des Heures. La femme que l'on voit ici pourrait donc être une danseuse. Le mouvement de ses pieds porterait d'ailleurs à le croire, et cette supposition est justifiée par un passage de Macrobe (4), qui vient dire que de son temps on n'admettait plus dans les festins des danseuses ni des chanteuses nues ou vêtues d'une manière immodeste. Cette mesure de morale publique paraît avoir été prise par Théodose le Grand (5).

(1) Horace, livre IX, *ode* VII.

(2) Sénèque, *de Benef.*, I. 3; Ovide, *Fast.*, V.

(3) *Banq.*

(4) *Sat.*, II, 10.

(5) Gottofredus, L. 10, t. VII, l. XV, *Cod. Theodos.*; Boulenger, *de Conv.*, III, 30; Pignor., *de Serv.*, p. 181 et 182; *le Antichità di Ercolano*, pl. XVI, dans les notes, t. I.

Les Pères de l'Église avaient souvent reproché aux gentils le scandale de leurs danses. Vénus amoureuse dansait, dit Arnobe (1), et, avec tout le dévergondage d'une prostituée, elle imitait l'impudicité des Bacchantes. Enfin le disque couleur d'argent que notre jeune femme appuie sur sa hanche avec la main gauche, ne contredirait en rien cette explication. Il existait des danses appelées πινακίδες (pinakides), que l'on exécutait en tenant en main des plats ou des disques (2).

Si l'on veut voir dans cette collection la représentation des femmes chargées de servir à table, on expliquera le mouvement des pieds et l'élégance de la draperie de notre figure par un passage de Pétrone (3), qui, pour donner une idée du luxe des Romains, prétend que les gens chargés de les servir à table s'acquittaient de leurs fonctions en suivant la cadence des instruments; on pourra citer encore ces vers de Juvénal (4) :

> Structorem interea, ne qua indignatio desit,
> Saltantem spectas, et chironomonta volanti
> Cultello, donec peragat mandata magistri
> Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
> Quo gestu lepores et quo gallina secetur.

Nous ne devons pas passer sous silence la grâce et l'ai-

(1) IV, *Adv. gent.;* S. August., *de C. D.*, VII, 16; S. Jérôme, *Epist. ad Marc.* et *Epist. de Hilar.*

(2) Pollux, IV, *Seg.*, 103; *Antich. di Ercol.*, pl. XXIII, dans les notes, t. I.

(3) Ch. XXXVI et ses commentateurs.

(4) *Sat.*, V, v. 121 et suiv.; Pignor., *de Serv.*, p. 120, 151; Lipse, *Sat.*, II. 2; Vossius, *de Poemat. cantu et viribus rhythmi;* Sénèque et Martial.

sance de l'attitude de notre figure. Les traits délicats de son corps se dessinent avec un goût parfait et un charme inexprimable sur l'ample draperie qu'elle soulève au-dessus de sa tête avec deux doigts de sa main droite, et que le Zéphyr amoureux semble vouloir arracher des cuisses et du bras gauche qui la retiennent.

PLANCHE 29.

Cette figure est d'une composition plus sévère que la précédente. Sa tunique, sans être retenue par une ceinture et quoique négligemment jetée sur les épaules, est cependant agencée d'une façon plus modeste, et laisse apercevoir à peine le sein gauche; son voile est d'un vert foncé, sa chaussure paraît être celle que les anciens appelaient *baxeæ* et *crepidæ*, et dont Baudouin (1) nous donne ainsi la description : « Baxeæ *et* crepidæ *integumenta receperunt, quæ, si talum excipias, pedes totos operirent.* » Dans sa main droite est un panier, et dans la gauche un disque. La couronne posée sur ses cheveux blonds est formée de tiges de blé, et rappelle le culte et les fêtes de Cérès :

Deciderant longæ *spicea serta* comæ.

On peut en dire autant de la couleur blanche de la draperie qui enveloppe son corps :

(1) *De Calc.*, cap. XIV, p. 139.

(2) Ovide, *Amor.*, III, *El.* X, 36.

PEINTURES

Malerei. Scop. in 1749

1re Série.

H. 0.16 m.



A.d'H. V.I.P.123.

14.P.

Kernophore.

Extra moenia

Sala LIV/LVS., N. side (TW Index: LXXVIII)

MB. VII, 39 (q.v.)

(?) PAH. I, 1, 7 (Jan. 18, 1749)

T. Piroli I, 23

Pitt. d'Erc., I, 23, p. 123

Schefold (W.P.), p. 324 (gives 9294)

Jerom, Neap. ant. Bildw. 426, no. 6

Fiorelli, G. d. Sc. Pomp. (a.s.) 1865, no. 31, II, Monumenti Pomp., p. 17, no. 1.

D. Marechal I, 71

HBr. 92

Alba decent Cererem : vestes cerealibus albas
Sumite (1).

Mais nous n'attachons à ce rapprochement aucune importance. Tous les genres de couronne étaient adoptés par les femmes qui, soit comme servantes, soit à un autre titre, devaient charmer les loisirs du triclinium; et les tuniques blanches, qui étaient de rigueur dans toutes les solennités où régnaient la joie et l'allégresse, convenaient aux gens chargés du service de la table des empereurs (2) et des seigneurs de Rome; elles jouissaient aussi d'une grande faveur auprès des femmes qui déployaient un grand luxe de toilette. Ce sont les *roses blanches*, *albentes rosæ,* comprises par Ovide (3) dans l'énumération des tuniques portées par les femmes de goût :

Alba decent fuscas : albis, Cephei, placebas (4).

Urit seu Tyria voluit procedere palla :
Urit, seu nivea candida veste venit (5).

Le nom de *Cernophore* (de κέρνος, *vase à contenir des fruits,* et φέρω, *porter*) donné à cette figure est justifié par le plateau et par le panier qui occupent ses deux mains. Il est d'autant plus approprié à la jeune femme représentée ici, qu'on l'a figurée dansant comme ses compagnes, et qu'il existait une danse appelée *danse des Cer-*

(1) Ovide, *Fast.*, IV, 619.
(2) Suétone, *in Domit.;* Stuk., *A. C.*, II, 26.
(3) *A. A.*, III, v. 183.
(4) Ovide, *A. A.*, III, v. 191.
(5) Tibulle, IV, *El.*, 1.

nophores. « Je sais bien, dit Pollux, que la danse des Cernophores était exécutée par des danseurs qui tenaient en main des vases appelés κέρνα (1). » Et ce que nous disons de cette planche 26, nous pouvons le dire aussi des planches 28 et 31.

PLANCHE 30.

Cette jeune femme n'est ni moins belle ni moins immodeste que la plupart des figures représentées dans les planches qui la précèdent et qui la suivent. Nous pouvons dire même que la hardiesse et la vivacité expressive de son attitude et de sa physionomie, qui respire une certaine exaltation, lui méritent le nom de Bacchante. Sa nudité et le désordre de sa chevelure sont une indication non moins certaine. « Les Bacchantes livraient aux vents leur gorge et leurs cheveux. »

........Ventis dant *cola*, *comasque* (2).
Solvite crinales *vittas*, capite orgia mecum (3).

L'instrument qu'elle agite et dont elle tire des sons, appelé par les Latins *tympanum*, par les Grecs τύμπανον, et que nous connaissons sous le nom de *tambour de basque*, « était en grande faveur auprès des Bacchantes, qui

(1) IV, 103.
(2) Virgil., *Æn.*, VII, 394.
(3) Virgile, *Æn.*, VII, 404.

*scop. in 1749



Villa di Cicerone

Mus. Inv. No. 9297
Sala LXXVIII
Russo 1839

Pd'E I, 20, p. 101

K. II, 46, 535

Hild. 484
R.P. 136/4

T. Piroli I, 20

D. Maréchal I, 65

Monumenti Pomp., p. 7, 1801

Spn, Lo Arti, p. 149

le frappaient avec leurs mains (1). » Les érudits ont découvert dans l'antiquité deux espèces de tympanum, l'un grave et l'autre léger; l'un dont la caisse de bronze était couverte avec des peaux, et qui était un instrument de musique guerrière ; l'autre, formé d'un cercle de bois et d'une seule peau, ressemblait à un crible et paraît avoir été plus spécialement désigné par le nom de *cymbalum*. C'étaient tout simplement le tambour et le tambour de basque des modernes (2). Les grelots qui ornent le tympanum de notre figure, accompagnaient ordinairement le cymbalum, qui souvent même se composait seulement d'un cercle de bois armé de petites lames de cuivre et de grelots, et était privé de la peau tendue (3).

La danse des Bacchantes est très-célèbre parmi les cérémonies antiques. Aristophane (4) les appelle les *belles danseuses*. D'après Euripide (5), jouer d'un instrument et danser aux chansons n'était pas le moindre de leurs mérites.

La qualification de *Bacchante* donnée par nous à cette figure n'exclut pas l'hypothèse déjà avancée au sujet de toutes les compositions gracieuses que nous avons réunies ici, et qui furent découvertes dans une même salle aux fouilles de *Torre dell' Annunciata*. Rien n'empêche de

(1) Suidas.

(2) Pignor., *de Serv.*, 168 et suiv.; Spon, *Misc. Erud. Ant.*, p. 21, t. XLVI, *Mus. Rom.*, t. II, sc. IV, pl. VII et VIII.

(3) Agostini, *Gem. Ant.*, pl. I, p. 30.

(4) *Acharn.*, act. IV, sc. VII, v. 23.

(5) *Bacch.*, v. 377, 378.

voir dans notre Bacchante une de ces femmes galantes ou de ces courtisanes qui devaient charmer les joyeuses réunions du triclinium (1). Les *cymbalistriæ* et les *tympanistriæ* se déguisaient en Bacchantes :

Juvat et vago rotatis
Dare fracta *membra ludo* :
Simulare vel trementes
Pede, veste, voce *Bacchas*.

L'ajustement de cette figure est d'ailleurs d'un goût exquis et d'un très-grand luxe. Un collier et un double rang de perles font ressortir la blancheur de son cou et de ses bras. Une étoffe blanche d'un tissu très-fin voile et laisse deviner par sa transparence les charmes les plus secrets. Ce vêtement rappelle l'indignation de S. Jérôme : « *Ingrediuntur expolitæ libidinis victimæ, et* tenuitate vestium nudæ *improbis oculis ingeruntur* (2), » et les vers d'Horace :

Altera nil obstat : Cois tibi pene videre est
Ut *nudam*. . . . . (3).

« Je vois, dit Sénèque, des tuniques de soie, si l'on « peut appeler tuniques ce qui ne protége en rien le « corps et la pudeur; si l'on peut appeler tuniques des « vêtements avec lesquels une femme osera à peine jurer « qu'elle n'est point nue. Des nations inconnues nous en-

(1) Sidoine Apollinaire, lib. IX, *Epist.* XIII.

(2) *In Helvid.*

(3) Horace, lib. I, *Sat.*, II, 223.

« voient par le commerce et pour des sommes énormes, « ces tissus, grâce auxquels nos matrones étalent en pu-« blic leur nudité aux complices de leur adultère, comme « elles le feraient dans leur cubiculum (1). » Les tuniques de ce genre étaient appelées par les Romains *multicia* (2), et les artisans qui les confectionnaient recevaient le nom de λεπτουργοί et de *tenuiarii*.

L'étoffe portée par notre cymbalistria est blanche et bordée de rouge. Les plis et l'agencement en sont bien entendus; les sandales sont attachées avec des rubans rouges. La couleur du vêtement de notre figure, qui, bacchante ou cymbalistria, est toujours considérée par nous comme une femme de mœurs licencieuses, a lieu de nous étonner et semble en contradiction manifeste avec la qualité et le rôle de la femme qui le porte. D'un côté on nous dit (3) que les vêtements blancs étaient, à Rome et sous les empereurs, des vêtements de deuil; de l'autre, nous savons qu'à Athènes une loi de Zaleucus enjoignait aux femmes honnêtes de paraître en public toujours vêtues de blanc, pour qu'on pût les distinguer des courtisanes, qui devaient porter des étoffes de couleur (4). La même loi était en vigueur aussi à Syracuse (5). Comment se fait-il donc qu'une danseuse, une cymbalistria se soit arrogé le droit d'emprunter le symbole du deuil ou de la pudeur? Nous n'ose-

(1) *De Benef.*, VII, 9.
(2) Reines., *Class.*, XI, 77.
(3) Plutarque, *Quæst. Rom.*, probl. XXVI.
(4) Suidas in Ζάλευκος, in Ἑταιρῶν.
(5) Athénée, XII, 4.

rons pas nous prévaloir de l'ingénieuse distinction établie par Porphyrion (1) entre l'*album* et le *candidum*, le *pâle* et le *blanc*. Servius dit aussi (2).... *aliud est candidum esse, id est, quadam nitenti luce perfusum : aliud album quod pallori constat esse vicinum.* Il nous semble qu'il vaut mieux penser que tous ces usages, qui ont obtenu à certaines époques la sanction de la loi écrite, ont subi plus tard les caprices de la mode, et qu'enfin le vêtement n'a plus établi aucune distinction entre les matrones et les femmes de théâtre. C'est ce qui paraît résulter d'un passage d'un auteur ancien où l'on fait parler une matrone se plaignant de ce que les courtisanes exercent leur infâme métier sous les habits des femmes honnêtes. Tertullien dit en propres termes : « Je ne vois plus qu'il existe de dif-« férence entre les vêtements des matrones et ceux des « prostituées. »

PLANCHE 31.

La jeune femme qu'on voit ici est peinte sur fond rouge. Elle se présente à nous demi-nue et presque entièrement de dos; sa carnation est délicate; ses cheveux blonds ont été noués sur sa tête; elle tient de la main gauche un disque d'argent. Un des bouts de sa draperie changeant du vert au jaune, et bordée de blanc ou de bleu clair, est

(1) Horace, *Sat.*, II, lib. I, v. 36. (2) *Georg.*, v. 83.

31

(33)

3me Serie



H. Roux aîné

A d H. V. 3 . 1-7.

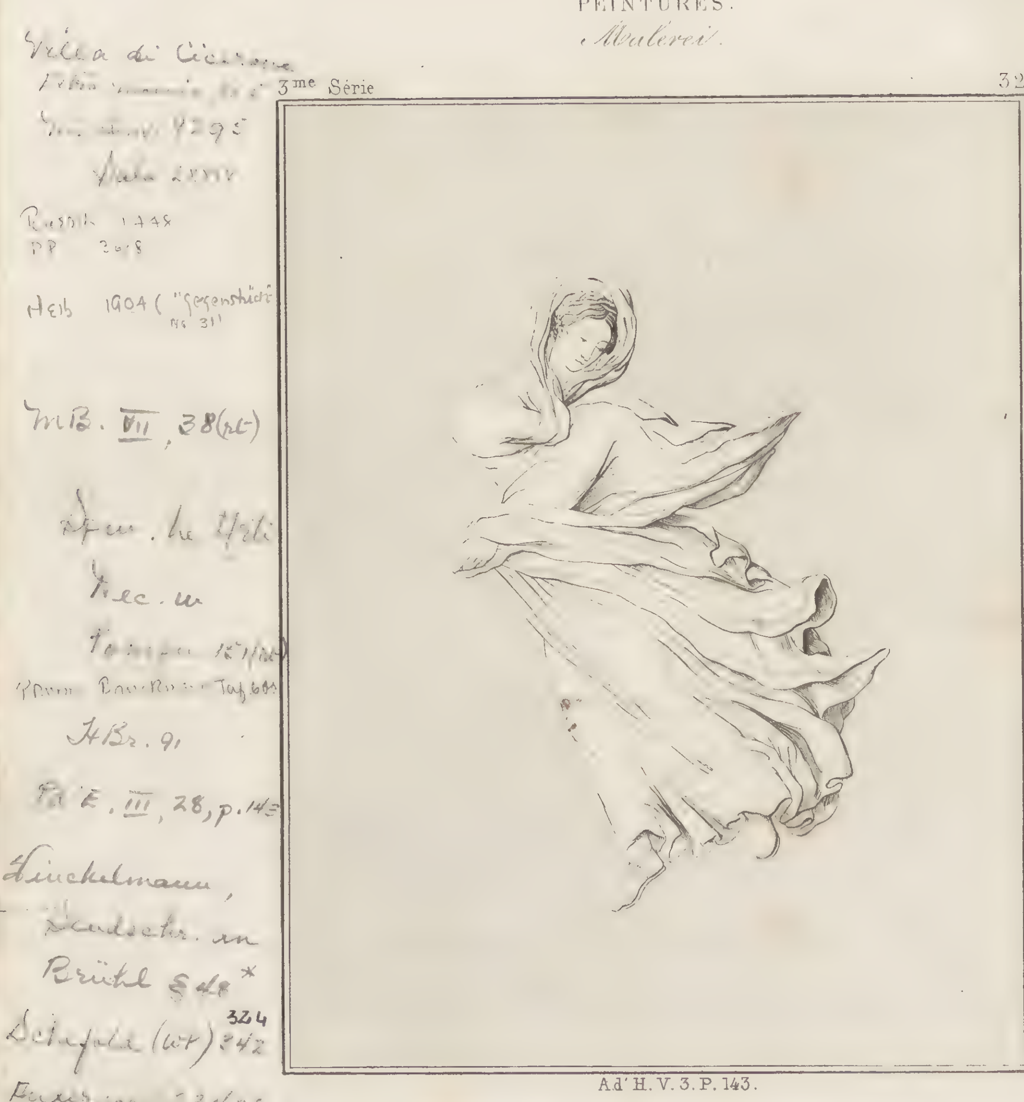
3 P.

BACCHANTE.

Bacchantin.

Villa di Cicerone
Extra moenia, n. 5

Mus. Naz. no. 9295
Sala LXXII
MB VII, 36, rt
Spin. Arti Dec. in Pompei 151, l.
Pd'E. III, 29, p. 147
F. Piroli III, 3
Spin. Arti Dec. in Pompei, 151 (l.)
Schefold (W.P.) 342, 324
Anderson 23425
Helb. 1904
RP. 133/1
Herrm. 131, 2
Fiorelli, 1865
p 17, No 17



Ad'H.V.3.P.143.

ANSEUSE

Tänzerin.

Villa di Cicerone

Ruesch 1748

PP 3618

Helb. 1904 ("Gegenstück" Nr 31)

MB. VII, 38 (rt)

HBr. 91

PdE. III, 28, p. 145

Winckelmann, Sendschr. an Brühl § 48 *

Schefold (WP) 324

T. Piroli III, 2

D- Maréchal III, 59

* Tw. Index: "(non 48! vedi Edizione Eiselein, Vol. II, p. 149. Ediz. Italiana Vol VII, p 160)"

I. Fiorelli, SdScP, 1865, I Monumenti, p 18, No. 17

négligemment jeté sur le bras gauche, et agité par le vent. Un autre bout est tenu par les doigts de la main droite d'où il tombe avec beaucoup d'art pour voiler de ses plis faciles et gracieux les jambes et une partie de la cuisse droite. Nous n'aurons rien à dire de cette figure, sinon qu'elle peut être considérée comme prenant part à la danse des Cernophores. Le mouvement bien caractérisé de la jambe droite peut faire croire qu'elle danse la *bibasis*, que Pollux définit ainsi : βίϐασις.. εἶδος Λακωνικῆς ὀρχήσεως.... ἔδει δὲ ἅλλεσθαι, καὶ ψαύειν τοῖς ποσὶ πρὸς τὰς πυγάς (1). *La bibasis.... espèce de danse lacédémonienne... il fallait sauter et battre avec les pieds la partie du corps sur laquelle on s'assied.* Cet exercice était exécuté par les jeunes gens et les jeunes filles. C'est à cette espèce de danse surtout, ou bien à celle qui portait le nom d'ἐκλάκτισμα, qu'Aristophane a fait allusion lorsqu'il a écrit :

> ...... Σκέλος οὐρανιὸν γ' ἐκλακτίζων
> πρωκτὸς χάσκει (2).

PLANCHE 32.

Autant la figure précédente était immodestement drapée, autant celle-ci est décemment vêtue. Tout en elle, sauf les pieds et le visage, est enveloppé par l'ample draperie jaune dont le tissu transparent dessine les épaules,

(1) IV, 102.

(2) *Vesp.*, 1483.

les bras, les cuisses et les jambes. La transparence de la draperie est surtout bien indiquée sur la main gauche dont on distingue les doigts et les contours. Les plis du voile, qui semble retenu par la main, couvrent le haut de la tête, et, gonflés par le vent, ils ajoutent plus de grâce encore à la disposition de la figure, et laissent apercevoir à peine une partie du cou, le visage, et l'arrangement d'une chevelure blonde ceinte par un diadème. Le mouvement des pieds, couverts de chaussures blanches, et celui de la figure entière, représentée en l'air, indiquent une danseuse; la tête inclinée en arrière et sur l'épaule gauche est un signe d'effroi ou de coquetterie.

L'absence de toute espèce d'attribut laisse le champ libre à un grand nombre d'interprétations. On aura à tenir compte d'abord des idées générales que nous avons émises sur la signification de toutes ces figures aériennes que nous groupons ici dans une même série. Le nom de *Bacchante,* donné à une des figures précédentes, quoiqu'il ne résulte pas d'une manière bien évidente de l'aspect de cette planche, pourrait être cependant appliqué, non sans quelque apparence de raison, à la jeune femme soigneusement drapée que nous donnons ici. Un ruban sur les cheveux, un diadème quel qu'il soit, est un des symboles de Bacchus, qui s'en attribuait l'invention (1). Les Bacchants et les Bacchantes se l'appropriaient sur l'autorité du dieu dont ils suivaient le culte,

(1) Pline, VII, 26.

et il paraît qu'ils croyaient préserver ainsi leur tête des effets du vin bu sans modération (1). La *mitra* de Bacchus,

Cinget Bassaricas Lydia *mitra* comas (2),

était remplacée, comme cela résulte du vers cité, par une simple bandelette (3). Si la nudité des Bacchantes était passée en proverbe, ce n'est pas à dire cependant que les draperies amples et longues, *vestes diffluentes, pallæ, tunicæ talares,* leur fussent inconnues (4). Les larges plis des étoffes transparentes dessinaient les formes et enflammaient d'autant plus les désirs qu'un vêtement d'un léger tissu opposait une espèce d'obstacle aux regards indiscrets. Les voiles transparents en usage chez les femmes de l'antiquité alarmaient et contentaient à la fois la pudeur et la volupté. Il fallait bien qu'une toilette de ce genre flattât les sens du public, pour qu'elle eût été adoptée pour les danses profanes et sacrées (5). Suétone nous apprend que Caligula dansait avec la *palla* et la *tunique talaire.... cum* palla, tunicaque talari *canticum desaltavit* (6). Les auteurs se sont accordés à dire que l'usage des longues robes transparentes dans les danses lascives avait été importé en Grèce et en Italie par les Lydiens, les Phrygiens et les autres peuples de l'Asie (7).

(1) Diodore, IV, 3.

(2) Properce, III, *El.* XVII, 30.

(3) Beger, *Th. Br.*, p. 425.

(4) Buonarotti, *Osserv. sopra i medaglioni*, p. 446; Brouckus., *ad Tibull.*, I, *El.* VIII, 46.

(5) Clément d'Alex., *Pæd.*, II, 10, p. 203.

(6) Cap. 58.

(7) Brisson., *de Regn. Pers.*, II, p. 246; Rhodig., XVIII, 29.

Ces habits de bal étaient appelés ταραντινίδιον et devaient être de couleur jaune comme celui de la figure qui nous occupe. L'attitude de la jeune femme représentée ici détournant la tête, comme pour voir si elle est poursuivie dans sa fuite malgré le voile dont elle s'est enveloppée avec tant de soin pour ne pas être reconnue, a fait demander si on n'avait pas voulu figurer une jeune fille jouant l'effroi et la terreur. Les pantomimes et les danses de caractère avaient le plus souvent un sujet mythologique. C'est ainsi qu'un des mérites de Cynthia est, aux yeux de Properce, de bien exécuter le ballet d'Ariane :

Quantum quod posito formose saltat Iaccho,
Egit ut evantes dux *Ariadna* choros (1).

Le ballet de Daphné était exécuté aussi par les pantomimes (2), et le lecteur aura à choisir entre les idées diverses et les noms mythologiques que nous lui soumettons.

PLANCHE 33.

La composition de cette figure est trop forcée, son attitude est trop singulière pour qu'on puisse se résoudre à n'y voir qu'une fantaisie d'un artiste capricieux, sans but, sans intention arrêtée. Il nous semble qu'on n'a besoin que de jeter les yeux sur ce tableau pour reconnaître

(1) II, *El.*, III, 17, 18.

(2) Lucien, *de Saltat.*, et les scol.

Helb. 1925 Reinach 134/1.
Ternite 3 Abt. II, 16 p. 145
Pitt. d'Erc. V, 171.

PEINTURES

Malerei

33.

Civita

M. N. Inv. No. 1288

Sala XIII

Helb. 1925 *

RPGR 134/1

Pitture

III, 21

Pit. E. V, 39, 171

Ferrario 3, II, 16, F. 145

D. Maréchal V, 127

* error in giving RB III, 31 which is obv. mistake of RB's plate no.

Tänzerin.

tout d'abord une expression très-heureuse du dévergondage religieux des Bacchantes. Cette jeune femme, jetant en arrière sa tête couronnée de lierre, laissant aller aux vents les flots de sa blonde chevelure, on croit l'entendre pousser le cri sacré : *Evoë*, *Evoë;*

> Evoë clamantes, Evoë, *capita* inflectentes (1).

Le mouvement de la tête et le désordre de la chevelure sont bien rendus par les vers qui suivent :

> . . . . Visis ululavit Agave
> Collaque jactavit, movitque per aera crinem (2).

> Τρυφερὸν πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων (3).

> Δέρην εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσα (4).

Pindare a donné aux Bacchantes l'épithète de ῥιψαυχένες, *qui agitent leurs cous*. Les trois actions principales des Bacchantes étaient *danser, s'arrêter* et *agiter la tête*. C'est ce qu'Euripide exprime avec bonheur de la manière suivante :

> Ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα
> Καὶ κρᾶτα σεῖσαι (5).

On a dit, pour expliquer la longue chevelure des Bacchantes, que les hommes et les femmes qui accordaient à

(1) Catulle, *de Nupt. Pel. et Thet.*
(2) Ovide, *Met.*, III, 725 et suiv.
(3) Euripide, *Bacch.*, v. 150.
(4) Euripide, *ibid.*, v. 863.
(5) Idem, *loc. cit.*, v. 184.

Bacchus un culte particulier, vouaient à ce dieu leur chevelure. C'est ce qui résulte de ce vers de Virgile :

Te lustrare choros, *sacrum* tibi *pascere crinem* (1).

Quant aux mouvements convulsifs de la tête, ils feignaient l'inspiration religieuse et la surexcitation produite par la présence imaginaire de la divinité :

Nunc feror ut Bacchi furiis Eleleidès actæ (2).
Ædonis Ogygio decurrit plena Lyæo (3).

Ces convulsions simulées paraissent avoir été inventées pour le culte de la Grande-Mère, et Isidore en donne une raison que nous ne saurions adopter.... *On doit agiter la tête pour enseigner aux gens qui cultivent la terre qu'ils ne peuvent pas connaître les douceurs de l'oisiveté, mais que toujours ils doivent être en mouvement* (4). Si tel était le sens des mouvements et des contorsions qui distinguaient le culte de la Grande-Mère, on ne saurait l'adopter pour les orgies de Bacchus, qui dérivèrent cependant de celles qu'on célébrait en l'honneur de Cybèle. Le mouvement de la tête pendant la danse avait reçu des Grecs un nom particulier. On l'appelait *trachélismos,* τραχηλισμός (5). Nous ne croyons pas que ce mot, qui fut inventé pour désigner des attitudes gracieuses et

(1) *Æn.*, VII, 391.
(2) Ovide.
(3) Lucain.
(4) Isidore, lib. VIII.
(5) Scaliger, *Poët.*, I, 18, p. 60; Pollux, IV, 103; Athénée, I, 12; Fabri *Agon.*, I, 11; Cuper, *Obs.* I, 12.

de légères inclinaisons de tête, puisse être appliqué aux contorsions exagérées des Bacchanales; car on aurait tort de vouloir se faire une idée par cette peinture des mouvements des Bacchantes. Notre figure est trop gracieuse et trop délicatement touchée pour être dans le vrai. C'est à peine si le désordre est indiqué : il y a de l'abandon sans doute dans les plis de la draperie transparente et de couleur changeant du vert au bleu ; il y a peut-être quelque chose de convulsif et de nerveux dans la tension du bras droit qui relève la draperie, mais nous demanderions en vain à la jeune femme représentée dans cette planche l'attitude exagérée, le maintien impudique et l'expression de cette folie religieuse qui distinguaient les suivantes de Bacchus. C'est que l'art antique, naïf, tendre, mélancolique et toujours si pur de formes, de dessin, de contours, semble avoir horreur de la monstruosité. Il se plaît à reproduire la nature noble et impassible des divinités du polythéisme, mais il se basarde rarement à représenter le dévergondage de la douleur, de la joie, de la débauche et de la piété religieuse. Ce qu'il recherche, ce n'est point un sujet d'exception. S'il arrive que la superstition le jette dans les mythes merveilleux du polythéisme, il faut observer qu'il les arrange à son gré et toujours dans un système de grâce et d'harmonie. C'est ce qu'on a pu remarquer dans une planche de cet ouvrage, lorsqu'il s'est agi de peindre le cyclope Polyphème. L'artiste n'a pu se décider à composer un visage humain qui n'aurait eu qu'un œil sur le front. Il

a mieux aimé faire la part de la règle et celle de l'exception, et ménager à la fois la pureté de l'Art et celle de la Fable, de la tradition sainte, en dessinant un visage qui a sur le front l'œil des cyclopes, et dans les orbites les yeux de l'homme. Que nous reste-t-il à dire de notre Bacchante? Faut-il admirer le léger tissu dont on a enveloppé son corps, cette étoffe, cette gaze antique que les poëtes appelaient *vent* et *nuage*, pour en exprimer toute la légèreté?

> Æquum est induere nuptam *ventum* textilem,
> Palam prostare nudam in *nebula* linea (1).

Varron donne le nom de *vitreæ* aux vêtements de ce genre : d'autres auteurs les appellent ἀραχνώδεις, *toiles d'araignée* (2). Les *pallium* transparents des dames de l'antiquité font dire à Athénée : « *Certainement les* sambucistriæ *de Rhodes me semblaient nues, bien qu'on me dît qu'elles étaient vêtues* (3). » C'est à peu près ce qu'écrit Martial :

> Femineum *lucet* sic per bombycina corpus (4).

Le mouvement des pieds de la Bacchante qui nous occupe indique une femme qui danse. Les pompes de Bacchus comprenaient la course et la danse, δρόμον καὶ χορούς (5). Lucien (6) prétend que toute l'action des Bacchantes

(1) Pétrone, cap. 55.
(2) Gonzalès ad *citat loc.* Petronii.
(3) IV, 129.
(4) VII, 68.
(5) Eurip., *Bacch.*, v. 148.
(6) *De Saltat.*

PEINTURES.
Malerei.

Villa di Cicerone

Sala LXXIV

M. N. Inv. No.
9295

Rizzo 1448
Helb. 1929
Pd'E. III, 30, p. 151

T. Pitture III, 4

Schefold (WP)
324,3/2

HB VII, 38

HBn 101, 1

Verhüllte
Hause.
p.

Rev. d'Arts
VI, 1910, p. 16

XII, p. 58

Maréchal III, 63

p. 8, Abb. 17

TÄNZERINN.
Tänzerin.

se réduisait à la danse, qui était divisée en trois ballets : *tragique*, *comique*, et *satyrique*. Ce dernier portait le nom de σίκιννις, *sikinnis* (1).

PLANCHE 34.

Cette figure, due sans doute au même pinceau que la précédente et faite dans un même esprit, fut trouvée dans le même lieu. Elle est vêtue d'un long pallium verdâtre, d'une transparence telle qu'on aperçoit au travers les contours les plus délicats de son beau corps. L'agencement de la draperie est assez bizarre; elle est jetée autour du cou et sur le derrière de la tête, de manière à former une espèce de capuchon ; un des bouts vole au gré du vent sur l'épaule gauche ; l'autre est soulevé par la main droite. La main gauche porte une petite cassette, qui est sans doute l'*arca ineffabilis*, λάρνακα ἄῤῥητος. Elle est chaussée de rouge foncé, et le mouvement de ses jambes figure un pas de danse. Le pallium de notre danseuse ou Bacchante rappelle par sa couleur la *thalassina vestis* de Lucrèce :

> .... Teriturque *thalassina* vestis
> Assidue et Veneris sudorem exercita potat (2).

Les anciens avaient aussi un vêtement qu'ils appelaient

(1) Athénée, I, 17; Pollux, IV, 99; Lucien, *loc. cit.*

(2) Lucrèce, IV, 1121.

cumatilis, sans doute parce qu'il ressemblait par sa couleur aux flots de la mer, κῦμα;... cumatilis, *aut* marinus, *aut* cæruleus, *a græco tractum quasi fluctuum similis.*

Hic undas imitatur, habet quoque nomen ab *undis;*
Crediderim nymphas hac ego veste tegi (1).

Le pallium disposé en forme de capuchon paraît avoir été adopté pour une danse particulière appelée *ionique*, et très-célèbre par les mouvements lascifs qu'elle comportait (2).

PLANCHE 35.

Une canéphore est représentée dans cette planche. Elle tient de la main gauche un thyrse, auquel est attaché un long ruban; son front est couronné de pampre. Ces deux attributs nous apprennent assez que la jeune femme dont nous avons à nous occuper appartient au culte de Bacchus. Si cette assertion avait besoin d'être appuyée sur quelque fait ou sur quelque attribut mythologique, nous tirerions un grand parti de la corbeille couleur d'or qu'elle porte sur sa tête, qu'elle retient de la main droite et qu'elle a remplie de feuilles et de fruits couverts en partie d'une draperie jaune; il nous serait facile d'établir que la corbeille d'or appartient aux pompes de Bac-

(1) Ovide, *A. A.*, III, 176.
(2) Ferrari, *de Re vest.*, p. II, lib. IV, *cap. ult.*; Plaute, *Pseud.* A. V., sc. I, 27 et suiv.; Horace, III, 6, v. 21; Turneb., IV, 21.

PEINTURES.

Malerei.



BACCHANTE.

Bacchantin.

Villa di Cicerone

Mus. inv. no. 9295

Ruesch 1448

Helb 487

RP 134/6

Curtius, Die Wandmalerei Pomp. p. 416

Herrm. 132

Pd'E. III, 31, p 155

[illegible] 23428

M.B. VII p 26 left.

Schefold (P) 342

T. Pomp. [illegible]

D-naríchal III, 65

[illegible]

[illegible]

[illegible] p. 17.

No 17

chus (1). Le pallium rougeâtre de notre figure est disposé en longs et larges plis; un des bouts est retenu sur la tête par la corbeille. Le ruban qui ceint son bras droit est jaune. C'est aussi la couleur de sa chaussure et des bandelettes qui servent à l'attacher. L'objet qui sort de dessous la draperie jaune, du côté droit de la corbeille, a été pris pour une serpe, qui serait bien placée dans la corbeille mystique; mais il est plus prudent d'y voir tout simplement la tige du rameau dont on aperçoit les feuilles du côté opposé.

Nous ne devons pas oublier de faire observer le mouvement et la disposition des pieds qui figurent un pas de danse. Ce point est d'autant plus important qu'il peut faire croire que cette figure et les deux précédentes, trouvées dans le même lieu, exécutent peut-être ici la danse des cernophores. Cette danse, à laquelle Athénée a donné l'épithète de *furieuse* (1), était exécutée non-seulement par ceux qui dansaient en portant la corbeille ou l'ustensile, quel qu'il fût, appelé κέρνος, mais encore par des personnages portant d'autres vases ou d'autres objets sacrés, les canistres, les cistes, les vases, les boîtes mystérieuses.

Du reste, la danse *furieuse* des Cernophores faisait partie des pompes de Bacchus.

(1) Callimaque, *H. in Cer.*, v. 127. (2) XIV, 7.

PLANCHE 36.

Toutes les figures de femme qui se succèdent ici et qui ont été évidemment conçues dans le même esprit trompent la monotonie par une merveilleuse variété. Chacune a sa pose, ses attributs, son vêtement, sa couronne; chacune a ses charmes qui lui permettent de figurer avec honneur dans ce chœur de beautés célestes, qui passent devant nos yeux avec tout l'attrait d'une insaisissable féerie. Ici la couronne de lierre, la peau de panthère jetée sur l'épaule gauche et les cymbales tenues délicatement par les mains de notre belle figure, semblent prévenir toute incertitude et déterminer d'une manière bien précise la nature du sujet. Nous avons pu établir déjà l'affection particulière que Bacchus ou Osiris avait pour le lierre. Soit que les nymphes chargées d'élever le fils de Sémélé l'aient caché un jour parmi des feuilles de lierre, pour le soustraire aux recherches de la jalouse Junon :

> Cur hedera cincta est? Hedera est gratissima Baccho.
> Hunc quoque cur ita sit, dicere nulla mora est.
> Nysiades nymphæ, puerum quærente noverca,
> Hanc frondem cunis apposuere novis (1);

soit que quelque autre raison, plus plausible, puisse

(1) Ovide, *Fast.*, III, p. 767.



Villa di Cicero
Extra moenia No.
18 Jan. 1749

T. Piroli I, 21
D. Maréchal I, 71

BACCHANTE
Bacchantin

être adoptée, et qu'un mystère religieux ait reçu pour symbole la couronne favorite de Bacchus, il n'en est pas moins certain que ce dieu, les divinités secondaires rangées sous son empire et les mortels qui lui vouaient un culte particulier en faisant un fréquent usage de libations, avaient une affection prononcée pour le feuillage du lierre. Il nous semble déjà avoir dit que la peau de panthère signifiait la métamorphose des nymphes préposées au soin de l'enfance de Bacchus, ou le goût que les panthères avaient pour le vin (1).

Nous avons déjà prouvé que le *tympanum*, ou *cymbalum*, le tambour de basque des modernes, appartenait aux cérémonies religieuses en l'honneur de Bacchus : nous devrons démontrer aussi que les cymbales, *cymbala*, que notre figure frappe l'une contre l'autre pour en tirer des sons, appartenaient aussi aux Bacchanales. La forme des cymbales est décrite par Servius de la manière suivante : *Les cymbales sont semblables aux hémisphères célestes qui entourent la terre; cymbala similia sunt hemicyclis cœli, quibus cingitur terra* (2). Saint Augustin nous explique de quelle manière on s'en servait : *Les cymbales se frappent l'une l'autre pour qu'elles résonnent, c'est pour cela qu'on les a comparées à nos lèvres; Cymbala invicem se tangunt ut sonent; ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt* (3). Quant à l'erreur où sont tom-

(1) Philostrate, I, *Im.*, XIX et Phurnutus, *de Nat. deor.*, *id Baccho.*

(2) Servius, *Æneid.*, IV, v. 64.

(3) *In Psalm.* CXXX.

bés quelques archéologues en confondant mal à propos le *tympanum* et les *cymbala*, le tambour de basque et les cymbales (1), elle est prévenue par Catulle, qui détruit en un seul vers toute espèce de doute à ce sujet, et, par une définition précise du son de ces instruments, les distingue très-bien l'un de l'autre :

Leve tympanum *remugit* : cava cymbala *recrepant* (2).

« Le tambour de basque *mugit*, les cymbales rendent un *son aigu*. »

Et Lucrèce :

Tympana tenta sonant palmis, et concava circum
Cymbala (3).

Du reste on doit bien penser que les érudits qui se sont livrés à l'étude de l'antiquité ont eu de quoi discourir longuement sur les cymbales et le tambour de basque. Nous n'essayerons pas de donner même un aperçu de leurs dissertations et de leurs commentaires (4). Nous dirons seulement que Spon (5) s'élève contre une méprise de Gruter, qui a confondu les *crotalia* et les cymbales. Il paraît en effet que chacun de ces deux mots s'appliquait à un instrument de forme différente. Ainsi on lit dans Apulée (6) : *Cum crotalis et cymba-*

(1) Rubens, *de Re vest.*, II, cap. ult.

(2) Catulle, *de Berecynt. et Att.*, v. 29.

(3) Lucrèce, IV.

(4) Pignoria, *de Serv.*, p. 163 à 168; Saumaise, *ad Vopisc. in Carin.*, cap. 19; Lamp., *de Cymbal. vet.*, II, cap. I et suiv.; Spon, *Miscel. Her. Ant.*, sect. I, art. VI.

(5) Spon, *loc. cit.*

(6) *Metam.*, IX, p. 270.

lis, avec les crotales et les cymbales. La seule lumière qui puisse nous éclairer sur la forme des crotales nous vient de Pline : *Hos (margaritarum elenchos fastigata longitudine, alabastrorum figura, in pleniorem orbem desinentes*) digitis suspendere et *binos ac ternos auribus, feminarum gloria est. Subeunt luxuriæ ejus nomina..... siquidem* crotalia *appellant, ceu sono quoque gaudeant et collisu ipso margaritarum* (1). Pline parle donc de grosses perles longues, semblables à des vases d'albâtre, c'est-à-dire, à une poire ou à une pomme de pin ; et il ajoute que les dames romaines appelaient ces instruments *crotalia,* c'est-à-dire, *petites crotales.* En somme, les crotales différaient des cymbales, en ce que celles-ci étaient parfaitement rondes, et celles-là de forme ovale ou allongée. Il paraît aussi que le mot *crotale* fut un nom générique qui servit à désigner tout instrument dont on tirait des sons par le choc. Cette assertion est d'autant plus vraie que l'étymologie du mot est bien certainement le mot κροτέω (*crotéô*) *frapper, choquer*.... Croton, *græce* pulsus *dicitur, et inde cymbala sic dicuntur; vel musicum notat instrumentum, quod in sono vocem ciconiæ imitatur* (2).

Nous disions que les cymbales étaient un instrument adopté pour la célébration des fêtes de Bacchus. L'emploi en est justifié d'abord par les danses des Bacchantes, dont il accompagnait et marquait la mesure (3). Bien plus,

(1) Pline, IX, p. 270.
(2) Sarisber, *Policr.*, VIII, 12.
(3) Lucien; *de Saltat.*, Isidore, III, 21.

il paraît que le mot βαλλίζειν employé par les Grecs pour ἅλλομαι, *sauter*, et dans les langues modernes, *bal*, *ballo*, dérivent de cette circonstance que les danses anciennes avaient lieu au son des cymbales.... βαλλίζειν, τὰ κύμβαλα κτυπεῖν, καὶ πρὸς τὸν ἐκείνων ἦχον ὀρχεῖσθαι (1). On a donné de l'emploi des cymbales dans les pompes bachiques une autre raison, qui, pour être forcée, doit cependant être rapportée. C'est de Tite Live que nous la tenons ; elle est formulée ainsi :.... *On les conduit dans un lieu qui retentit de hurlements, du bruit de la symphonie, du son des cymbales et des tambours, pour qu'on ne puisse entendre les voix plaintives, lorsque la passion est satisfaite par la violence* (2). »

Après avoir fait remarquer le double bracelet d'or qui orne les bras de notre figure, le vêtement, dont la forme paraît être celle de la *palla* ou de l'*amiculum*, et les sandales jaunes, retenues par des rubans ou des attaches de cuir de la même couleur, que les anciens désignaient par le nom d'*obstrigilli* (3), nous prendrons congé de notre Bacchante en citant ces vers si gracieux de Cornelius Gallus, qui semble avoir été inspiré par elle :

Virgo fuit, species dederat cui candida nomen,
Candida, diversis sat bene comta comis,
Huic ego per totum vidi splendentia corpus
Cymbala multiplices edere pulsa sonos....
Hanc ego saltantem subito correptus amavi (4).

(1) Suidas.
(2) Tite-Live, XXXIX, ch. 10.
(3) Isidore, XIX, 34.
(4) *El.*, IV, et suiv.

Scop. 18 Jan. 1749

Villa di

Cicerone

Extra moenia, n. 5

[illegible]

Ruesch, 140

Helb. 1928

RP. 133/5

MB. VII, 35

T. Piroli I, 22

Anderson 23427

[illegible], 1852

[illegible]

[illegible]

P d E. I, 22, p. 119

Schefold (WP) 324, 243

cf. MB VII, 37

J. Marechal I, 73

Fiorelli, GdScPomp.

[illegible]

[illegible]

I "Pomp. I, p. 17, no. 1

« Il fut une vierge, Candida (car la blancheur de ses formes lui avait donné « son nom); les flots de sa chevelure étaient assez bien arrangés. Je vis tout « son corps resplendir de l'éclat des cymbales, qui, dans ses mains, rendaient « des sons variés. Comme elle dansait, je fus saisi pour elle d'une passion « subite. »

PLANCHE 37.

Une longue draperie violette forme le principal vêtement de notre figure. L'épaule et le bras droit sont nus; un voile très-léger et de couleur jaune traverse la poitrine, entoure une partie du bras découvert, et vole en arrière agité par le vent. Ce voile, qui ne doit pas être confondu avec la bandelette dont les dames de l'antiquité se servaient pour serrer et retenir leur gorge, est peut-être l'accessoire de toilette qui portait le nom de *calthula...;* calthula *palliolum breve.... quod nudæ infra papillas præcinguntur* (1) ou le *supparum* (2) dont nous avons déjà parlé, ou bien encore le *capitium...;* capitium *ab eo, quod capit pectus* (3). Les feuilles minces et longues qui forment sa couronne et se marient à ses cheveux blonds ressemblent à des feuilles de roseau. Elle tient de la main droite un vase que les antiquaires s'accordent à appeler *præfericulum*, quoique Festus ait donné du

(1) Varron, *in Non.*; Ferrari, *de Re vest.*, III, cap. 20.
(2) Lucain, II. 362; Manutius, *de Tunic Roman.*
(3) Varron, *de L. L.*, IV, 30; Vossius, *de Vit. serm.*, I. 29.

præfericulum une description qui ne se rapporte en rien à la forme de celui qu'on voit ici (1). Sa main gauche porte un disque ou bassin contenant trois figues. Un bracelet d'or et des sandales complètent sa toilette.

Cette figure peut être considérée comme une de ces jeunes femmes qui servaient à table chez les anciens et remplissaient à la fois les fonctions d'esclaves et de courtisanes. On peut encore, en la rattachant à ses compagnes qui figurent avant ou après elle dans cette collection, la prendre pour une danseuse qui remplit un rôle dans les Bacchanales. Elle aura revêtu la toilette et pris les attributs d'une servante pour offrir à Bacchus les prémices du figuier dont ce dieu fut l'inventeur, ce qui lui valut chez les Lacédémoniens le nom de Συκίτης (2).

PLANCHE 38.

La peinture antique peut à bon droit revendiquer la figure que nous donnons ici comme un de ses plus éclatants chefs-d'œuvre. Un dessin pur et irréprochable, un coloris parfait, une attitude pleine d'aisance, de douceur et de volupté, tout s'accorde à indiquer l'habileté et l'intelligence de l'art, et le prix inestimable de l'ouvrage. C'est, du reste, comme toutes les figures dont nous nous

(1) La Chausse, t. II, sect. III, pl. III; Montfaucon, t. III, lib. II, ch. 4.

(2) Athénée, III, 5.

Helbig 1906. M. B. VII, 37

Reinach 136/5

9297 Herrmann 89

Villa di
Cicerone
Extra [illegible]
[illegible]

Mus. Inv. No. 9297
Ruesch 1449

Helb. 1901
RP 136/5

Curtius, abb. 222,
p. 407

M.B. VII, 34 [illegible]

D d'E. I, 18, p. 99

Ternite 3, III, 24,
p. 146 (sb.)

Gell 1852,
Vignette p. 13

Herrm. 25

T. Perdi I, 18

Schefold (WP)
324, 343

T. H. Dyer, Ruins
of Pomp., p 100
(gives site as
VI [illegible], 22

D-Maréchal I, 65

Fiorelli, Gd Sc Pomp.
(n. s.) 1865,
p. 17, no 31,
II [illegible]
Pomp. I.

J. Roux del. et sc. A d H V I P 99

4 Pouces

DANSEUSE
Tänzerin

occupons, une danseuse qui a exercé le pinceau de l'artiste, et qui doit être pour nous un nouveau sujet d'investigations.

Quel que soit le rôle qu'on ait voulu assigner à notre jeune femme dans ce chœur de beautés qui nous occupe et qui se présente à nous sous des formes si variées, nous devons reconnaître que tout en elle décèle un goût et une entente exquise des agréments de la toilette lascive. Des bracelets d'or entourent ses bras, un collier du même métal rehausse la blancheur de son cou délicat et de son beau sein. Ses cheveux blonds sont retenus par une rangée de perles attachées avec des rubans blancs. Une draperie soyeuse et de couleur jaune est agencée. capricieusement, d'une façon exquise, de manière à encadrer et à faire ressortir la nudité de la partie supérieure du corps et à faire deviner les contours des jambes et des cuisses.

Forma placet, niveusque color, flavique capilli (1).

« J'aime ses formes, sa blancheur de neige, et ses blonds cheveux. »

Si l'on tient à donner à cette admirable jeune femme, comme nous l'avons fait pour la plupart de ses compagnes, un nom particulier, on n'aura le secours d'aucune espèce d'attribut. Cependant nous avouons qu'entre tous les noms mythologiques et entre toutes les fonctions des

(1) Ovide, *Fast.*, II, v. 783.

cérémonies sacrées, Vénus seule pourra avec quelque fondement passer pour avoir inspiré cette composition.

PLANCHE 39.

Sur un fond jaune on a peint une figure de femme aux ailes roses, et aux cheveux blonds tombant en larges boucles. Le long pallium dont elle est vêtue change du vert au rouge clair; le voile qui décrit un arc au-dessus de sa tête est violet. Ce sujet est apparemment une image d'Iris ou de l'Aurore.

Nous avons déjà dit que presque toutes les divinités du polythéisme et principalement Minerve, Diane et Vénus avaient été représentées avec des ailes. Dans les divinités secondaires, parmi le bas peuple de l'Olympe, nous trouvons encore plusieurs dieux et plusieurs génies qui ont reçu ce gracieux attribut; nous distinguons surtout la Nuit aux ailes brunes (1), l'Aurore aux ailes blanches (2), Iris aux ailes d'or (3) ou de safran (4). La couleur des ailes de notre figure ne correspond à aucune de celles données par les poëtes aux déesses que nous venons de nommer.

Cependant il est vrai de dire que le rose convient à Iris ou à l'Aurore et nullement à la Nuit. C'est donc entre

(1) Virgile, *Æn.*, VIII, 369.
(2) Euripide, *Troad.*, 848.
(3) Homère, *Il.*, Θ', 398.
(4) Virgile, IV., *Æn.*, 700.

Rein. 146/5. Helbig 930+ (err by Rein.)



Ad. Bouchet, sc. A d H V S P 71.

3 Pouces

IRIS ou L'AUBE.

Iris oder die Morgenroethe.

Pomp.

Helb 980

RP. 146/5

([illegible] Helb 1301+)

[illegible] 920!

P d'E. V, 5, p 71

Schefold (WdP) 304, 106

D Marini. V, 70

Iris et l'Aurore que nous devons établir notre choix, et pour cela il nous faudra demander de nouvelles lumières aux attributs et aux vêtements de notre figure que nous rapprocherons des diverses traditions mythologiques. Observons d'abord, et en faveur d'Iris, que la variété des couleurs de la composition qui nous occupe, le rose, le blond, le rouge et le vert de la draperie changeante, et le violet du voile expriment jusqu'à un certain point les couleurs de l'arc-en-ciel.

Quant à l'Aube appelée *Matuta* par les Latins,

> Tempore item certo roseam *Matuta* per oras.
> Ætheris auroram defert et lumina pandit.

elle avait reçu des Grecs le nom de *leucothea* (1), et ce nom seul, qui dérive de λευκὸς, *blanc*, indique bien positivement que l'Aube devait se vêtir de couleurs claires. En effet λευκὸς ne signifie pas seulement la couleur blanche, mais encore une couleur claire et luisante. C'est ainsi qu'Homère appelle le *soleil blanc*, ἥελιος λευκὸς, Æschyle le *jour blanc*, λευκὸν ἦμαρ, c'est-à-dire *clair* (2). Chez les Latins, le mot *albus* a la même valeur :

> Hunc utinam nitidi solis prænuncius ortum
> Adferat admisso Lucifer *albus* equo (3).

Ils disent, *albescere lucem*, *albicascit Phœbus*.

(1) Nonius, Festus, in *Mane* et *matrem Matutam;* Ovide, *Fast.*, VI, 545.

(2) Spanheim, *Cæsar. Julian.*, Pr. p. 16.

(3) Ovide, *Trist.*, III, *El.* V, 56.

Comme on voit, les ailes, les vêtements de notre figure conviennent également à Iris et à l'Aurore, *Matuta*, *Leucothea*, c'est donc entre ces deux divinités qu'on devra se décider.

PLANCHES 40 ET 41.

Les deux jeunes femmes sur fond rouge représentées dans les planches 40 et 41 sont deux Psychés ; les ailes de papillon de couleurs naturelles ne permettent aucun doute à ce sujet. Toutes deux portent une guirlande de fleurs : toutes deux ont ajusté leurs cheveux de la même manière, et leur ont donné la forme de ces coiffures que les anciens appelaient *crobyli*, *scorpii*, et *corymbii*. Celle qui tient de la main gauche un bassin avec des fruits est vêtue de blanc et porte pour ceinture un voile vert dont les bouts volent en arrière ; tandis que l'autre est entièrement vêtue de vert.

Il est bien établi que le papillon était le symbole de l'âme humaine, que l'on représentait aussi sous la forme de Psyché, épouse de l'Amour. Les aventures de cette déesse sont écrites par Apulée ; elles l'avaient été aussi, comme nous l'apprend Fulgence (1) par Aristophane ou Aristophonte l'Athénien. Les arts n'avaient pas négligé plus que les lettres, l'histoire et les aventures de Psyché.

(1) *Myth.*, III, 6.

Malerei

Comp.

Helb. 836

PP. 94/5

Pdc VII, 79

D-Marechal V, 74

Psyché

Comp.

Leb. 835

PP. 94/6

Pdc VI, 59

D-Marechal V, 74

PEINTURES.

Malerei.



PSYCHÉS ET AMOURS.

Psychen und Amoretten.

L'épouse de l'Amour est sculptée sur un grand nombre de camées et de bas-reliefs qui représentent Psyché entourée de divers attributs. Le musée du Capitole (1) et celui de Florence (2) possèdent deux groupes semblables de la plus rare beauté, et dont le sujet est l'Amour donnant un baiser à Psyché. Buonarotti (3) a remarqué avec beaucoup de sagacité et un admirable bon sens que les travaux d'art qui représentent Psyché, et surtout le groupe du musée de Florence, appartiennent aux plus beaux temps de la sculpture grecque, et remontent par conséquent à un siècle bien plus reculé que celui où écrivait Apulée. Il s'étonne en conséquence que les auteurs anciens antérieurs à Apulée n'aient rien écrit de la légende de Psyché, et il en conclut, non sans une grande apparence de raison, que cette légende touchant de très-près aux mystères de l'Amour, dont il est question dans Plutarque et dans Pausanias, les écrivains anciens, pénétrés d'une scrupuleuse et superstitieuse discrétion, n'osaient en divulguer le secret, tandis que les artistes ne craignaient pas d'en exprimer les scènes et les images principales. A cette judicieuse observation de Buonarotti nous devons cependant présenter une objection très-grave; c'est qu'Aristophonte l'Athénien, qui aurait écrit, si l'on en croit Fulgence, la fable de l'Amour et de Psyché, paraît appartenir à un siècle bien plus ancien que

(1) T. III, tav. 22.
(2) T. III, tav. 13.
(3) *Vetri*, tav. XXVIII, n. 3.

Reinach 7.1/7-8 ; 7/9-10

Helbig 706; 694, 655, 693.
9313; 9313; 9315; 9315.

celui d'Apulée, puisqu'il est cité par Athénée (1), par D. Laërce (2), par Pollux (3) et par d'autres encore, comme un poëte comique très-ancien, qui s'attacha surtout à tourner en dérision les Pythagoriciens et les Platoniciens. Puisque nous sommes toujours dans le domaine des conjectures, nous pouvons à ce sujet en hasarder une que nous donnons sans y attacher de l'importance. S'il est bien établi qu'Aristophonte s'en prenait surtout à la philosophie des Pythagoriciens et des Platoniciens, ne se pourrait-il pas que la Fable de Psyché dont il paraît s'être occupé aussi, fût un des secrets de l'école pythagoricienne, en ce qui touchait la doctrine de la migration des âmes, adoptée ensuite par l'école platonicienne?

PLANCHE 42.

Cette peinture sur fond blanc a beaucoup souffert. Elle représente encore une Psyché caractérisée, comme les deux qui précèdent, par les ailes de papillon. Sa main droite tient un bassin, sa tête est couronnée de fleurs. La figure entière, les ailes et le bassin sont d'un clair-obscur jaune, relevé par quelques teintes un peu fortes, et un peu de rouge dans les parties ombrées.

(1) XII, p. 552.
(2) VIII, 38.
(3) IX, 70.

a) Rein. 94/5. Helbig 832.
c) Rein. 94/9. Helbig 844
b, d – Rein. 320/5; Helb. 1734

3me Série



Pompeii
Ht. 0.22
Sala LIII
MN Inv. no. 9225

Helb. 832
RP. 94/5

Pd'E. V, 18, p. 83
D. Maréchal V, 75



(masks): # 9332
Helb. 1734
RP. 384/5

Ternite 2, II, 15, p. 81 (2)

Pd'E IV, pp. 11 and 177
Schefold W.P.I. p. 321
D. Maréchal IV, 10

177

Psyche

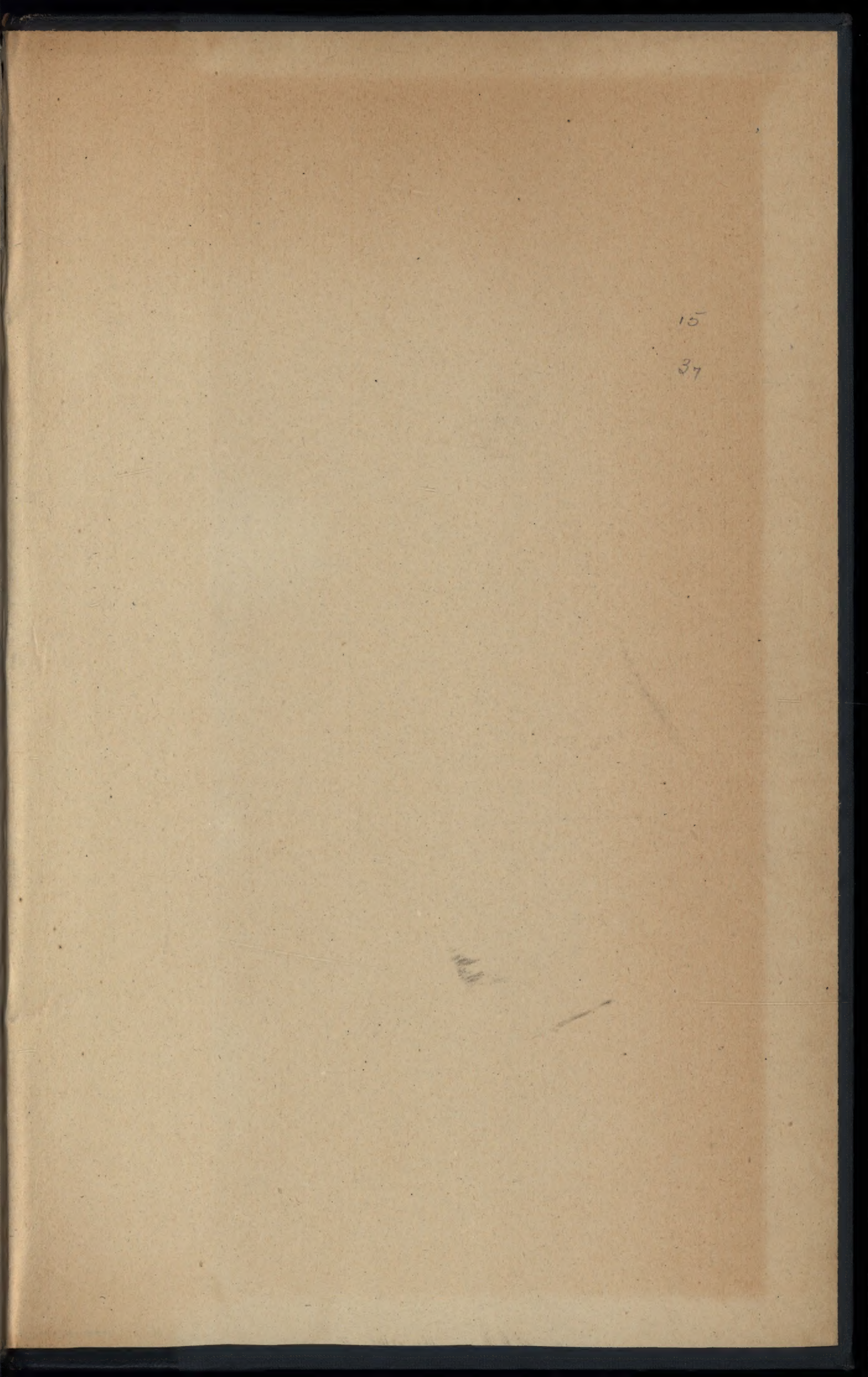
MN inv 9225

Helb. 844
RP. 94/8

PdE., IV, 11
Ternite 2, II, 15, p. 81
D. Maréchal IV, 10

furono trovati nelle escavazioni di Civita *
13 Giugno 1759
Cat. no. CMXIII

* possibly from casino di ...
see PAH I, 1, p. 95


15
37

